Das Mannheimer Theater vor hundert Jahren

Ernst Hermann

Das

Mannheimer Theater

vor hundert Jahren.

Von

Ernst Hermann.

Mannheim.

Druck und Verlag von J. Bensheimer.

1886.

Vorwort.

Diese Skizze war eigentlich bestimmt, einen Teil der Festschrift zu bilden, welche der Grossh. Bad. Oberschulrat der Universität Heidelberg zum Jubiläum widmet. Warum man meiner Arbeit im letzten Augenblick die Aufnahme versagte, wird das Mannheimer Publikum unschwer erraten; in der Schrift selbst lag die Ursache nicht. Wenn dieselbe nun ohne Festgewand als bescheidene Broschüre erscheint, so findet sie vielleicht desto leichter in den Kreisen Aufnahme, welche sich für das Mannheimer Theater und seine Geschichte vorzugsweise interessiren. Dazu gehören nicht bloss die studierten Leute und Universitätsgelehrten; das hat schon der Beifall bewiesen, mit welchem ein Teil dieser Schrift, im vergangenen Winter als Vortrag im „Kaufmännischen Verein“ gehalten, aufgenommen wurde.

In ihrer jetzigen abgesonderten Gestalt mag die Broschüre auch noch einem anderen Zweck dienen. Die zahlreichen Schüler und Schülerinnen, an deren Anhänglichkeit ich mich seit 14 Jahren ununterbrochen erfreut habe, mögen darin einen Abschiedsgruss sehen, ein Erinnerungsblatt an die Stunden, in

welchen die gemeinschaftliche Freude an der Litteratur und Geschichte unseres Volkes ein Band knüpfte, das durch die örtliche Trennung nicht zerrissen wird.

Die beiden Lieder im Anhang haben mit der voranstehenden Abhandlung nur das gemein, dass auch sie dem Jubiläum der benachbarten Musenstadt ihre Entstehung verdanken. Sie sind den zahlreichen Studenten, die grade das Mannheimer Gymnasium nach Heidelberg entsandt hat, vorzugsweise gewidmet.

Mannheim, 15. Juli 1886.

„Nichts ist bekannter und nichts gereicht der gesunden Vernunft mehr zur Schande als der unversöhnliche Hass, die stolze Verachtung, womit Fakultäten auf freie Künste heruntersehen!“

Dieses kräftige Wort Schillers, gesprochen am 26. Juni 1784 in der kurpfälzisch-deutschen Gesellschaft zu Mannheim, trifft nicht mit gleicher Berechtigung die sämtlichen deutschen Universitäten vor hundert Jahren. In Leipzig und Göttingen z. B. hatten die Musen auch im Schooss der Fakultäten ihre Verehrer; aber das Verhältniss der damaligen Universität Heidelberg zur schönen Litteratur und Kunst ist von Schiller vollständig richtig bezeichnet.

Unsere klassischen Dichter sind in der Zeit ihrer Jugendblüte mehr als einmal in Heidelberg gewesen, aber wir hören nicht von der geringsten Anregung, die sie durch die Hochschule empfangen. Das Mannheimer Theater entwickelte sich in der Nähe von Heidelberg zum ersten in Deutschland aber es gab da keinen Gottsched, der sich desselben angenommen hätte. Wie sollte auch eine Hochschule, deren Lehrkörper sich überwiegend aus Exjesuiten und landfremden Franzosen zusammensetzte, wo man Gellert einen Freigeist nannte und vor den ersten Blüten unserer Nationallitteratur als „schlechten,

elenden, lüderlichen“ Büchern warnte, einem deutschen
Theater anders als mit unversöhnlichem Hass, mi
stolzer Verachtung entgegenkommen!

Vor hundert Jahren würde also auch eine Fest
schrift zum Jubiläum der Universität wie die vorlie
gende nur ein allgemeines Schütteln des Kopfe
hervorgerufen haben. Selbst der Professor der K
meralwissenschaft Friedrich Jung, der unter de
Namen Stilling die Stillen im Lande mit einige
mehr erbaulichen als schönen Romanen erfreu
hätte schwerlich Freude daran gehabt. Heute
der von Schiller ersehnte Zeitpunkt, wo sich Gele
samkeit und Geschmack, Wahrheit und Schönh
als zwei versöhnte Geschwister umarmen, entschie
näher gerückt. Heute gehören die Vertreter
Fakultäten zu den eifrigsten Verehrern unserer k
sischen Nationallitteratur und der Dienst der Mu
findet auf den Universitäten das freundlichste E
gegenkommen.

Heute wird es also auch gestattet sein
benachbarten Hochschule einen dankbaren und h
lichen Glückwunsch in der Gestalt einer Sc
darzureichen, welche die Blütezeit des Mannhe
Theaters zum Gegenstand hat. Hängt doch
Anteil Mannheims an der Geschichte des deuts
Geisteslebens aufs innigste mit seinem Th
zusammen!

Von der hervorragenden Bedeutung dess
für Schillers Leben und Geistesentwicklung giebt
Biographie des Dichters ausführliche Kunde.

Stellung in der „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ hat Eduard Devrient warm und schön gezeichnet. Entstehung, Wachstum und Blütezeit schildert W. Koffka (Iffland und Dalberg. Leipzig 1865) auf der Grundlage eingehender Quellenstudien. Iffland ist in „Meine theatralische Laufbahn“ (Leipzig 1798) zur Posaune seines eigenen Ruhmes geworden; seine etwas schönfärberische Rhetorik verdient indessen nicht so unbedingten Glauben, wie Devrient und Gervinus annehmen. Zur Feier des hundertjährigen Jubiläums der Bühne hat der kürzlich verstorbene Regisseur Anton Pichler in seiner Chronik (Mannheim 1879) eine reiche Fülle interessanter Data und Anekdoten mit grossem Fleiss zusammengestellt. Für die Biographie und Charakteristik der hervorragenden Schauspieler bieten zahlreiche Theaterkalender ein mehr oder weniger schätzbares Material. Eine reichere Ausbeute aber als alle diese Druckschriften gewährt eine in der Theaterbibliothek befindliche handschriftliche Urkunde, drei starke Bände in Grossfolio, welche die Protokolle der Ausschusssitzungen enthalten. Auf Grundlage derselben den Anfang der Blütezeit darzustellen, welcher just mit dem Jubiläum der Universität vor hundert Jahren zusammentrifft, schien eine besonders lohnende Aufgabe.

„Die Verfassung unserer Bühne steht gegenwärtig auf einem Punkt, der vielleicht anderen Bühnen zum Muster aufgestellt zu werden verdient. Es ist hier mehr für die Kunst gethan als irgendwo anders, und

weit weniger davon in die Oeffentlichkeit gedrungen. Schweigen über das, was zur Aufnahme der Kunst wirklich Bedeutendes geschehen, lässt eine Einrichtung in unverdiente Vergessenheit sinken, von der man selbst in entfernten Gegenden rühmlich spricht und von deren inneren Verhältnissen man genauer unterrichtet zu werden wünschen muss.“ So sprach Dalberg in der ersten Ausschusssitzung des siebenten Theaterjahres im November 1785.

Dalberg hatte früher gehofft, Schiller werde der Dramaturg und Geschichtschreiber der Mannheimer Bühne werden. Und diese Hoffnung schien sich zu verwirklichen, als der Dichter eine neue Monatsschrift, die rheinische Thalia, ankündigte. „Was die Stadt Mannheim“, hiess es in dieser Ankündigung, „in Rücksicht auf schöne Kunst vorzüglich auszeichnet, ist ihre Schaubühne, eine Bühne, die durch reinen Geschmack, besseren Ton und das wahre geistvolle Spiel einiger ihrer Glieder die Aufmerksamkeit des ganzen Publikums auffordert.“ Da dieselbe gleichwohl in Deutschland wenig oder gar nicht bekannt sei, so werde ihre Geschichte und Dramaturgie einen ansehnlichen Platz in der Thalia einnehmen. Es solle dabei keines der gewöhnlichen Theaterjournale zum Muster dienen; vielmehr werde die Kritik die Bühne nach eben dem grossen Massstabe behandeln, unter welchen sie sich schon selbst gestellt habe.

Die gespannten Erwartungen, mit welchen man

auf diese Ankündigung*) hin in Mannheim der Rheinischen Thalia entgegensah, wurden gründlich getäuscht, als im Mai 1785 das erste Heft erschien. Schiller hatte ein „vollständiges Detail dieser Bühne, ihrer Geschichte und Einrichtung, die Charakteristik ihrer Künstler und Künstlerinnen und die Erklärung einiger Stücke, die auf derselben merkwürdig gestiegen oder gesunken seien“, versprochen, und er brachte anstatt dessen das „Repertorium des Mannheimer Theaters“, d. h. eine Aufzählung der vom 1. Januar bis 3. März 1785 gegebenen Stücke, teilweise mit kurzen Bemerkungen über Dichtung uud Aufführung. Für die dramaturgische Geschichte des Mannheimer Theaters wurde auf das zweite Heft verwiesen, doch ist dieselbe niemals erschienen. Die kurzen Notizen aber, so geistvoll sie hier und da sind, geben doch den Beweis, dass Schiller damals ganz und gar nicht der Mann war, der sich in fruchtbarer Weise an der Leitung der Bühne hätte beteiligen können.

Der Beweis dafür lässt sich schlagend führen, wenn man die Art und Weise, wie Dalberg die Kritik übte, mit den Sätzen Schillers zusammenstellt.

Unter dem weiblichen Personal galt als eine der vorzüglichsten Schauspielerinnen in höheren komischen Rollen Frau Rennschüb, die Gattin des Regisseurs. Dalberg rühmt von ihr, dass sie ihre Rollen äusserlich und innerlich so fein als wahr zu

*) Sie erschien im „Deutschen Museum“ im Dec. 1784

insofern mit vollem Recht behaupten, das Theater habe durch seine Stücke mehr gewonnen als seine Stücke durch das Theater. (Brief an Dalberg vom 19. Januar 1785.) Auch ist der persönliche Verkehr Schillers mit Dalberg, Iffland und Beck ohne Zweifel ein sehr anregender und fruchtbarer gewesen. Einen direkten Einfluss auf die Bühne aber hat er nicht gehabt, und der übereilte Versuch, sich zu ihrem Dramaturgen aufzuwerfen, kann nur als verunglückt angesehen werden. Die Blütezeit der Bühne begann erst, als Schiller Mannheim verlassen hatte.

Nur anknüpfen liess sich also diese Arbeit an den Namen unseres nationalsten Dichters und wenn er auch im Verlauf derselben noch mehrfach erwähnt wird, so ist darin ihre Berechtigung nicht zu suchen. Es sind andere Männer und andere Dichtungen, die im Vordergrund des Bildes stehen, wenn wir den Anfang der Blütezeit oder das siebente Theaterjahr vom 1. Oktober 1785 bis 1. Okt. 1786 ins Auge fassen. Indem wir dabei erstens die Organisation der Anstalt um diese Zeit, zweitens die hervorragendsten Mitglieder derselben und drittens die bemerkenswerten Erscheinungen des Repertoirs besprechen, wird es freilich unvermeidlich sein, öfters zurück- oder vorzugreifen und des Zusammenhangs wegen auch bekannte Thatsachen mit aufzunehmen.

Der Schöpfer des Mannheimer Theaters, Freiherr Heribert von Dalberg, vertrat seit Seylers Abgang (1781) nicht bloss als Hofintendant die beaufsichtigende Oberbehörde, sondern war auch der

artistische Director. Dem Hof gegenüber erwarb er sich dadurch eine völlig unabhängige Stellung, dass er auf jedes Gehalt für die beiden sonst stets hoch bezahlten Ämter verzichtete. Dalberg wollte nicht einmal einen Ehrenplatz; er bezahlte seine Loge wie jeder Abonnent. Ausserdem kam er sehr oft in die Lage, der Theaterkasse mit seinen eigenen Mitteln beizuspringen, wenn die Einnahmen und der kurfürstliche Zuschuss von 10,550 fl. nicht ausreichten. So nahm er eine ebenso souveräne Stellung ein, wie die Prinzipale der Wandertruppen. Wenn aber die letzteren von den hervorragenden Schauspielern oft nur als primi inter pares angesehen wurden, so war das bei Dalberg schon deshalb unmöglich, weil er ausserhalb des Theaters einen hohen geselligen Rang bekleidete und einer der ersten Familien des deutschen Reichs angehörte.

Dazu kannte und liebte er die Bühne nicht wie ein hochgeborener Dilettant, sondern sah in der Leitung derselben seine Lebensaufgabe. In früheren Jahren hatte er ein Liebhabertheater für den Adel ins Leben gerufen und war auf demselben oft und mit Erfolg aufgetreten. Auch als Bühnendichter hatte er sich damals versucht, doch liess er sich durch den übertriebenen Beifall, der ihm gezollt wurde, zu keiner Zeit verleiten, sich für ein hervorragendes poetisches Talent zu halten. Er beschränkte sich darauf, für die öffentliche Bühne neuere Dramen aus dem Englischen zu übersetzen und erlangte darin rasch eine erstaunliche Gewandtheit. Als Charakter

gross angelegt und ein Ritter ohne Furcht und Tadel, von gediegener philosophischer Bildung, feinstem Geschmack, freien gemütlichen Umgangsformen, die doch nie die hohe Lebensstellung ausser acht liessen, so war Dalberg gerade der Mann, wie ihn die nationale Bühne brauchte. Er verstand es, tüchtige Kräfte nicht bloss anzuziehen, sondern dauernd zu fesseln.

Das letztere gelang ihm namentlich dadurch, dass er weit entfernt war, in seinem Reich eine absolute Diktatur auszuüben.

Der Oberregisseur wurde nicht von ihm ernannt, sondern durch das Gesamtpersonal der Schauspieler frei gewählt; den Anordnungen desselben aber war jedes Mitglied bei schärfster Ahndung unterworfen. Die schwierigste Aufgabe der Regie indessen, die Rollenverteilung, behielt Dalberg sich selber vor.

Doch stand ihm dabei ein Ausschuss der hervorragendsten Schauspieler zur Seite, der sich alle 14 Tage unter seinem Vorsitz zur Besprechung der wichtigsten Angelegenheiten vereinte. Hier wurden die Klagesachen verhandelt, nachdem sie der Intendanz vorher schriftlich eingereicht waren. Hier konnte jeder, der sich in der Besetzung der Rollen oder sonstwie irgend zurückgesetzt glaubte, persönlich seine Sache führen. Der Ausschuss war die parlamentarische Vertretung des konstitutionellen Musterstaates, dessen geborner König Dalberg, dessen erster Minister, der Oberregisseur, ein Mann des

allgemeinen Vertrauens war. Hier wurde jede neue Erscheinung auf dem Gebiete der dramatischen Litteratur besprochen, die bedeutenderen Stücke den Mitgliedern zu einer schriftlichen Begutachtung vorgelegt und auf Grund gemeinschaftlicher Beratung das Repertoir für die nächsten 14 Tage festgesetzt. Hier stellte Dalberg Aufgaben aus dem Gebiete der dramatischen Kunst und krönte die vorzüglichsten Lösungen mit reichen Preisen. Die Fragen betrafen z. B. die Natürlichkeit im Spiel, die Pausen im Vortrag, den rechten Anstand auf der Bühne; die Ausarbeitungen aber, wenn auch nicht alle gleich wertvoll, sind mit so viel Liebe zur Sache geschrieben, mit einer solchen Fülle von unmittelbar aus der Praxis gewonnenen Beispielen ausgestattet, manche auch, namentlich die von Iffland und Beck, stilistisch so gewandt, dass man sich heute umsonst nach einer Bühne umsehen würde, deren Personal zu derartigen Abhandlungen Fähigkeit und Lust hätte.

Vor allem aber wirkte in diesem Ausschuss Dalberg durch die Kritik. Da hörte man Theaterkritik, wie sie sein soll! Sie wendet sich nicht mit wohlfeilen Witzen oder freundlicher Gönnerschaft an das Publikum, sondern lediglich an die ausübenden Künstler. Den Geschmack derselben zu bilden, ihre Leistungen ebenso durch liebenswürdige Anerkennung des Guten als durch die rückhaltloseste Aufdeckung der Schwächen zu steigern, ist ihre einzige Absicht. Die Bemerkungen über die Stücke wie über das Spiel sind so fein und scharf, dass sie jedem

Theaterjournal zur Zierde gereicht haben würden. Aber der Leiter der Bühne, von dessen Zufriedenheit schliesslich die Stellung der Schauspieler abhängt, verlangt nicht nach dem eitlen Ruhm, seine Ansichten dem Publikum unterzulegen; er will auch seine Leute nach aussen hin durch die Autorität seines Namens weder herauf- noch herabsetzen. Er verspricht sich eine reinere Wirkung davon, wenn seine sorgfältig aufgesetzten schriftlichen Bemerkungen zuerst im Ausschuss zur Verlesung kommen nnd dann unter dem Gesamtpersonal zirkuliren.

Wie er die Dichtung behandelt, mag aus einer Beurteilung hervorgehen, die er in der zweiten Ausschusssitzung des siebenten Theaterjahrs vortrug. Sie betrifft das Stück eines der zahllosen Wiener Dramenfabrikanten, die Kriegsgefangenen von Stephanie dem jüngeren. Schauspieler und Kenner, schreibt Dalberg, stehen heute im Geschmack um einige Stufen höher als zu jener Zeit, da dieses Stück geschrieben und zum erstenmal aufgeführt wurde. Wir begnügen uns nicht mehr mit dem blossen Verdienst eines guten Planes, wir stellen auch an die Sprache, die Durchführung der Charaktere, die Verteilung von Licht und Schatten erhöhte Ansprüche. Die Kriegsgefangenen haben, so gut und wahr der Plan, bis auf den letzten Akt angelegt ist, die Fehler aller Stephanieschen Stücke: weitschweifigen läppischen Dialog, höchst oberflächliche Charakterzeichnung, seichte Wiederholungen und eine Überfülle moralischer Weidsprüche. Geht

ihnen deshalb der Mann von Geschmack auch gern aus dem Wege, so denkt uud empfindet dabei das Publikum ganz anders. Ich zähle darunter solche Leute, welche mehr Augen und rohe Empfindung als Verstand und Kritik ins Schauspielhaus bringen. Und diese Anzahl ist wohl die grösste, wo nicht in Mannheim, doch in den meisten anderen deutschen Städten.*) Ich schliesse daraus, dass der Zeitpunkt noch nicht gekommen ist, die Stephanieschen Stücke von der Bühne zu verbannen; zur rechten Zeit angebracht, können sie vielmehr zu der stufenweisen Leitung des Geschmacks vorzüglich beitragen. Sie gehören doch auch in die Klasse der Volksstücke, woran leider bald Mangel in Deutschland sein wird, da überspannte Empfindelei und übertriebene Kritiksucht wahre rohe Schilderungen der Natur von dem Theater verbannen. — Für den denkenden Schauspieler gehört allerdings eine Art Selbstverleugnung dazu, sich in die Verhältnisse der Stephanieschen Stücke herunterzustimmen. Der Ekel, der ihn bei

---

*) In einem Brief Ifflands an Dalberg (5. Okt. 1784) wird das Mannheimer Theaterpublikum folgendermassen charakterisirt: „Es ist ein unleugbarer Satz, dass aller Enthusiasmus der Mannheimer Strohfeuer ist. Und doch unterscheide ich; die Volksklasse ist durchaus die bessere. Zum Volke zähle ich jeden, der durch Nichtverleugnung seines Herzens, Simplicität seiner Aeusserungen sich ankündigt. Die Mittelgattung aber, ich will sie distinguirte Gattung nennen, Stolz, Kälte, Dünkel, Vorurteil und Dummheit ist die Farbe dieser Klasse, und sie ist durchaus hier stärker besetzt als irgendwo."

der Erlernung eines weitschweifigen Dialogs anwandelt, und das Gefühl etwas Besseres hervorbringen zu können als es die Rolle vorschreibt, zieht notwendig Vernachlässigung herbei und darin liegt der Grund, warum so manche Stücke in der Ausführung misslingen, welche bloss durch rasches Spiel und übereinstimmendes Einwirken aller beteiligten Personen gehoben werden und gefallen können. Ich wünsche aber nicht, dass man der hiesigen Bühne den Vorwurf machen möge, dass nur gute grosse Stücke gut gespielt, mittelmässige aber aus Bedacht und Vorsatz verdorben würden. Dieser Vorwurf kann ein Theater von der empfindlichsten Seite treffen und ihm einen grossen Teil seines Ruhmes rauben. Es sei künftig Grundsatz unserer Bühne, mehr Anstrengung und Leben in solche Schauspiele zu bringen, wo der Schauspieler mehr thun kann als der Dichter gethan hat. Wirket und täuschet! seien des Schauspielers, denket und ordnet! seien des Dichters, schauet und empfindet! des Publikums unvergessliche Densprüche. Denkt und ordnet der Schauspieler da, wo er bloss darstellen soll, so kann er weder wirken noch täuschen, sein Spiel wird kalt, unwahr, langweilig. Denkt und ordnet das Publikum, wo es bloss schauen und empfinden sollte, so raubt es sich allen Genuss und geschehen ist es um die Vorstellung. Es geht beinahe kein Repertorium vorüber, wo ich nicht wechselseitig dem Mannheimer Publikum und den Schauspielern laut zurufen möchte: Denket und ordnet

doch nicht da, wo ihr bloss wirken und täuschen sollt, und, liebes Publikum, schaue und empfinde doch mehr als du zu denken und zu ordnen und zu prüfen suchst!

Diese Probe, zunächst nur deshalb ausgewählt, weil sie just dem siebenten Theaterjahre angehört, lehrt uns den ganzen Mann kennen. Er schreibt nicht, wie Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie, für die Nation und die Nationallitteratur, sondern nur für den kleinen Kreis seiner Schauspieler, und seine goldenen Worte sind bisher, von den letzten Zeilen abgesehen, die Koffka in sein Werk aufgenommen, nirgend gedruckt worden. Und doch, wie manche Seite der Hamburgischen Dramaturgie möchte man für diese gediegene Betrachtung hingeben! Und welcher selbst unter den besten Theaterrecensenten pflegt seine für tonangebende Blätter bestimmten Mitteilungen so einsichtig, wahr und ganz nur auf die Sache gerichtet abzufassen! Auf Dalberg findet das Schillersche Wort seine volle Anwendung, dass, wer Treffliches und Grosses leisten will, still und unerschlafft im kleinsten Punkte die höchste Kraft sammeln müsse.

Wie er in der Kritik des Spieles den jungen Schiller weit hinter sich liess, haben wir oben schon gesehen. Doch ist Dalberg nicht immer so artig, wie in den mitgeteilten Stellen. Seine Bühne steht ihm so hoch, dass er sein Missfallen aufs unumwundenste ausspricht, wenn er irgendwo handwerksmässige Vernachlässigung der Kunst oder gar ein

absichtliches intriguantes Verderben der Rolle bemerkt. Der feine künstlerische Beobachter, der das Werk des Dichters und das Werk des Schauspielers so wohl zu unterscheiden weiss und niemals den einen für den andern verantwortlich macht, ist zugleich der vielerfahrene Weltmann, der jeden Verstoss gegen die gute Sitte rügt, sei es im Spiel, sei es im Verkehr der Schauspieler untereinander. Es liegt ihm daran, seine Gesellschaft durch die Freude an der Kunst nicht nur auf dem Theater, sondern auch im Leben zu adeln. Eine Probe wird auch hier seine Art am besten deutlich machen.

In der 4. Ausschusssitzung unseres Theaterjahrs bespricht Dalberg die Vorstellung eines damals sehr beliebten Lustspiels, des Räuschchens von Brezner. Nachdem er das runde Gesamtspiel freudig anerkannt, fährt er fort:

Warum Herr Beck den jungen feurigen Engländer durch affektirtes, in die Länge gedehntes Sprechen und pathetisches Wortfügen zu charakterisiren gesucht hat, begreife ich nicht. Diese Art des Vortrags that der Rolle gewiss Schaden. Auch pflegt der Engländer seine rasche Art zu sprechen eher in eine fremde Sprache zu übertragen als diese zu verlängern; in den Fehler des zu langsamen Sprechens wird ein Engländer selten fallen. Überhaupt thut jede affektirte Mundart, wenn sie vom Dichter nicht zweckmässig vorgeschrieben ist, dem Schauspieler Schaden. Die Rolle, die Herr Beck sonst sehr schön spielte, wird nur gewinnen, wenn

er sie dem Zuschauer mehr natürlich darstellt. — Über den Wert der von Herrn Iffland gespielten Rolle hat das Publikum entschieden; der Beifall war einstimmig, wenn auch schon der feine Kritiker gewünscht hätte, die Wirkung des Weins auf das Gehirn und die Gemütsart des Alten hätte sich mehr stufenweise gezeigt und wäre etwas später erfolgt. Die Schwierigkeit, diese Rolle ganz vollendet durchzusetzen, lässt sich leicht einsehen. Der Schauspieler, der sie auch nur in den Hauptstellen ganz erreicht, verdient Bewunderung. Und wer wird sie wohl Herrn Iffland in dieser Rolle mit Grund versagen können? — Die Art, mit welcher Herr Beil den Charakter seiner Rolle im ganzen nahm und ankündigte, hatte mich schon auf der Probe hingerissen. In der Vorstellung machte sie bei der ersten, ein paar Akte hindurch erwarteten Erscheinung des Herrn Beil eine so ausserordentliche Wirkung auf das Publikum, dass der lauteste Beifall nur einstimmiger Ton im Hause ward. Hätte sich der böse Theater-Genius nicht sogleich zwischen die beiden Alten Busch und Wunderlich gestellt, welche Wirkung müsste Herrn Beils Scene hervorgebracht haben, da dieselbe schon auf der Probe so einschneidend war! Der gute Genius lenke bei der nächsten Vorstellung die Laune der beiden Alten, an denen der Zuschauer so grossen Anteil nimmt; Publikum und Schauspieler werden dabei gewinnen. Der unter Künstlern so natürliche Kunstgroll sollte niemals unter Leuten von Talent in Kunstverderbung und unanständige Vor-

würfe ausarten. Künstler müssen sich bloss wechselseitig erklären, nicht aber über Kunstvergehungen entzweien.

Die letzten Bemerkungen mögen uns vom Leiter der Bühne zur Charakteristik der Schauspieler hinüberführen. Dass dieselben nicht ganz die idealen Kunstenthusiasten waren, als welche sie in Ifflands „Theatralischer Laufbahn“ erscheinen, ergiebt sich schon aus Dalbergs obiger Mahnung. Aber eine seltene und damals einzig dastehende Vereinigung tüchtiger und strebsamer Menschen war es doch. An der Spitze des Personals stand Rennschüb, der im September 1783 nach dem Tode von Schillers Freund Mayer einstimmig zum Regisseur erwählt worden war und diese Stelle bis zum Jahre 1792 bekleidete. Rennschüb gehörte nicht gerade zu den hervorragenden Schauspielern, in der Kunst der scenischen Anordnung aber und der Regie überhaupt zeigte er bedeutendes Geschick. Dass er den Koryphäen der Bühne gegenüber öfters allzunachsichtig war, kann man dem Erwählten des Volkes nicht zu schwer anrechnen. Aller Wahrscheinlichkeit nach gehört ihm die Mannheimer Bühnenbearbeitung des Götz von Berlichingen an, von welcher unten bei Besprechung des Repertoirs von 1786 noch genauer die Rede sein wird.

Devrient nennt Rennschüb eigensüchtig und intriguant und erzählt, derselbe habe zu gunsten seiner Frau im Sept. 1784 die in komischen Mutterrollen treffliche Frau Wallenstein vertrieben. Schiller, der

im ersten Heft der Thalia gleichfalls den Wallensteinschen Theaterkrieg berührt, sagt im Gegenteil: „Herr Rennschüb verdient die Beschuldigung nicht, Mad. Wallenstein von dieser Bühne vertrieben zu haben. — Wenn Mad. Wallenstein, was sie durchaus sein will, ein Opfer war, so war sie nur ein Opfer ihrer Eitelkeit.“ In diesem Fall stimmt Schillers Urteil durchaus mit den Protokollen der Ausschusssitzungen überein. Frau Wallenstein war unzufrieden mit der niedrig komischen Rolle, die ihr in dem Stephanieschen Stück: „Die Art eine Bedienung zu erhalten“ zugewiesen wurde, sie wollte durchaus die Baronin anstatt der Assessorsfrau spielen, obwohl sie schon sonst durch extravagante Toilette und dergl. sich für die Rollen aus der vornehmen Welt wenig geeignet erwiesen hatte. Sie trotzte dem übereinstimmenden Urteil der Ausschussmitglieder, schickte ein Billet des Regisseurs uneröffnet zurück und verbat sich alle schriftlichen Mitteilungen seitens des Ausschusses; sie weigerte sich auch der Intendanz gegenüber, ein Entschuldigungsschreiben wegen ihres ungeziemenden Benehmens an Regie und Ausschuss zu richten und musste desshalb entlassen werden. Wenn das Publikum trotz alledem in geräuschvollen Demonstrationen für sie Partei nahm, so gereicht das weniger ihr zur Ehre als dem Publikum zur Unehre. Rennschüb hat jedenfalls in dieser Angelegenheit durchaus korrekt gehandelt und Dalberg stand ganz auf seiner Seite. Nur die gar zu anzügliche und herausfordernde Art, in welcher der Schauspieler

Bök*) sein Urteil über den Rollenstreit abgefasst hatte, wurde von Dalberg nicht gutgeheissen, weil daraus lediglich Animosität unter den Mitgliedern der Bühne entstehen könne.

Ohne Zweifel war Rennschüb ein sehr tüchtiger Regisseur, auf den sich Dalberg ebenso verlassen konnte, wie er den Schauspielern gegenüber der Mann des allgemeinen Vertrauens war. Allein die Seele der Künstlerschaft waren die drei Freunde Iffland, Beil und Beck, welche in unserem Theaterjahr an der Spitze des Ausschusses standen. Drei noch junge Leute, bereits tüchtige und für die Zukunft noch mehr versprechende Schauspieler, alle drei von guter Familie, ursprünglich zum gelehrten Studium bestimmt, alle drei poetisch beanlagt und Verfasser einer grossen Zahl gern gesehener Stücke, alle drei durch eine Freundschaft verbunden, die auf der festesten Grundlage**) ruhte und die trotz gelegentlicher Störungen im ganzen unverwüstlich war, das ist eine

---

*) „Eine Frau, die am Hofe täglich erscheint, ist für Mad. Wallenstein nicht geschaffen, wovon schon Beispiele vorhanden. Wohl aber eine affektirte Assessorsfrau, die gern Ton führen möchte, aber es nicht anzufangen weiss."

**) „Freundschaft kann sich bloss praktisch erzeugen, praktisch Dauer gewinnen. Neigung, ja sogar Liebe hilft alles nichts zur Freundschaft. Die wahre, die thätige, produktive besteht darin, dass wir gleichen Schritt im Leben halten, dass er meine Zwecke billigt, ich die seinigen und dass wir so unverrückt zusammen fort gehen, wie auch sonst die Differenz unserer Denk- und Lebensweise sein möge." Göthe, Kunst u. Altertum. V, 2.

in der Theaterwelt so eigenartige und an sich so erquickliche Erscheinung, dass es sich wohl verlohnt, das Dreigestirn etwas genauer ins Auge zu fassen.

Der älteste von ihnen, Beil, damals 31 Jahre alt, von feiner und doch kräftiger Gestalt und dem regelmässigsten Gliederbau, schönem, offenem Gesicht und sprechendem Auge, ein Übermass von Jovialität um die vollen quellenden Lippen, gewinnt durch seine blosse Erscheinung im Sturm die Herzen. Niemand sieht ihm an, welch ein bewegtes, wechselvolles Leben er hinter sich hat. Er war Studiosus der Rechte in Leipzig, als er dem Dämon des Hazardspiels in die Hände fiel, der im vorigen Jahrhundert in den bürgerlichen Kreisen eine viel furchtbarere Herrschaft behauptete als im unsrigen. Genötigt Leipzig zu verlassen, stellte sich Beil in Naumburg dem Principal einer wandernden Schauspielertruppe vor und wurde, nachdem er einige Proben seines Talents abgelegt, mit einem Wochengehalt von 2 Thalern engagirt. Der erste Heldenspieler, der bei der Unterhandlung zugegen war, rief dazwischen: „Zwei Thaler? Er wird sie nicht sehen ewiglich!“ Dann eröffnete er dem Novizen, mit dem Gehalt, das sei nur eine Formalität, es komme bei diesem Prinzipal alles darauf an, was man mit dem Munde davontrage. Er für seinen Teil schenke ihm nichts und beanspruche täglich seine 10 Kannen Bier; dann aber sei er auch fest und spiele seine Rollen herunter, dass es eine Art habe. Zwei Jahre nahm Beil am Zigeunerleben

dieser Schmiere mit all seiner Misère teil; was ihn darüber hinaushob, war sein unverwüstlicher Humor, der ihn in jeder Situation zuerst das Komische herausfühlen und voll geniessen liess. Er spielte dabei alles, was man von ihm verlangte. Bediente und Fürsten, Liebhaber und Tyrannen, Bauern und Soldaten, Dümmlinge und Geister gab er mit solchem Erfolg, dass der frühere erste Held bald von Eifersucht verzehrt wurde und davon lief. In Erfurt erregte Beil Aufsehen; der Herzog von Gotha wurde auf ihn aufmerksam und engagirte ihn im Februar 1777 für sein Theater. Eckhof, der Leiter desselben, freute sich an Beils blühendem Talent und wusste ihn im Gebiet der komischen Charakterrollen rasch zu wirklich künstlerischen Leistungen heranzubilden.

Beil war wenige Wochen in Gotha, da stellte sich ein siebenzehnjähriger Mensch dem alten Eckhof vor, äusserlich sehr linkisch und einem aus der Klosterschule entlaufenen Studiosus der Theologie weit ähnlicher als einem Jünger der Schauspielkunst. Es beweist Eckhofs geübten Kennerblick, dass er sich des weinenden halbwüchsigen Menschen annahm und ihn nicht alsbald zu seinen besorgten Eltern zurückschickte. Jffland, eines angesehenen Beamten in Hannover Sohn, war als Knabe durch das Gastspiel der Seylerschen Truppe in seiner Vaterstadt so, man kann sagen, b e z a u b e r t worden, dass er vom Studium der Theologie nichts mehr wissen wollte und heimlich Hannover verliess, um nach

langer, entbehrungsvoller Wanderschaft in Gotha seine Künstlerlaufbahn anzutreten.

Fast gleichzeitig mit ihm bewarb sich auch Beck, ein Gothaer Kind, um eine Anstellung beim dortigen Theater. In demselben Alter wie Jffland, wie dieser von einer ehrbaren Familie zum Theologen bestimmt, wurde auch er durch einen unüberwindlichen Drang zur Bühne hingezogen. Das Gothaische Theater hatte damals durchaus keine neuen Schauspieler nötig, am wenigsten völlig unerfahrene. Aber den alten Eckhof rührte der Kunstenthusiasmus der jungen Leute; es that ihm wohl, da sein Stern im Sinken war, die Jugend so glaubensvoll seiner Bahn folgen zu sehen. „Wenn man keine jungen Zweige pflanzt," sagte er zum Herzog von Gotha, „woher soll der Nachwuchs kommen?"

So trafen im Frühjahr 1777 Beil, Iffland und Beck zusammen. Beil nahm sich der krassen Füchse, die ihm an Bildung und Lebensführung denn doch sehr viel ähnlicher waren als der Tross der übrigen Schauspieler, mit grosser Liebenswürdigkeit an und wurde ihnen der trefflichste Lehrer in der Mimik. Im Zimmer parodirte er zu beiderseitiger Ergötzung das Auftreten der Novizen auf der Bühne, wie sie weder Arme noch Beine zu lassen wussten, im rührendsten Predigerton das Publikum ansangen und ohne Zweck und Ziel auf- und niederstelzten. War er ihnen an ursprünglichem Humor, Menschenkenntnis und Bühnenroutine weit überlegen, so liess er sich gerne von ihrem jugendfrischen Enthusiasmus

mitfortreissen, wie sie ihn wohl auch an einigermassen geordneter Lebensführung übertrafen. Einig waren alle drei in der Bewunderung Eckhofs, der sie in seinen Glanzrollen noch zu vollem Entzücken hinriss, obgleich die Zeit seiner Blüte längst vorüber war. Auch Bök gab ihnen als erster Held und in mancher Beziehung als erster Erbe des Eckhofschen Spieles ein gutes Vorbild. Nicht minder wurde ihnen die Verspottung eigener und fremder Verkehrtheiten eine unerschöpfliche Quelle der Heiterkeit und der Belehrung und im Gefühl täglichen Wachstums in ihrer Kunst kamen sie sich trotz des kargen Brotes und nicht seltenen Mangels als die glücklichsten Menschen im ganzen Herzogtum vor.

Im Juni 1778 starb Eckhof. Eine Weile führte Bök die Direktion des Gothaischen Theaters, der Herzog aber verlor mehr und mehr das Interesse daran und hob es im Herbst 1779 auf. Das traf aufs glücklichste mit Dalbergs Plänen zusammen, welcher um eben diese Zeit mit der Gründung der Nationallbühne in Mannheim beschäftigt war. Er hatte sich persönlich in Gotha überzeugt, welches die tüchtigsten Kräfte der Gesellschaft waren und liess es sich besonders angelegen sein, Bök und das junge Kleeblatt der drei vielversprechenden Freunde zu gewinnen. Konnte er doch hier auf einmal eine ganze Gruppe von Schauspielern bekommen, die alle in Eckhofs Schule gebildet und an die Disciplin einer guten stehenden Bühne gewöhnt waren. Bei den meisten machte das Engagement durchaus keine

Schwierigkeit, nur Iffland zeigte schon damals, dass sein Kunstenthusiasmus ihn nicht vor niederer Geschäftsführung und starkem Hang zur Intrigue bewahrte.*)

Unter Dalbergs vorzüglicher Leitung entwickelten sich die Anlagen der drei Freunde aufs schönste und an der Spitze des Ausschusses gaben sie dem Gesamtpersonal ein künstlerisches Gepräge, wie es keine zweite Bühne aufzuweisen hat.

Unstreitig der genialste unter ihnen war Beil. Er vereinte eine blühende Einbildungskraft mit vielseitiger Menschenkenntnis und war schon ein grosser Schauspieler, ehe er es selbst wusste. Es gelang ihm mit spielender Leichtigkeit, sich so ganz in seine Rollen einzuleben, dass man den Schauspieler darüber völlig vergass. Jedes komische Kleid passte zu seiner Figur, Gang, Stellung, Gebärde, Stimme, Aussprache,

---

*) Iffland war im Leben längst nicht der zartfühlende ideale Mensch, als welcher er sich in seinen Werken darstellte. Dass ihn Freundschaft und Dankbarkeit nicht hinderten, Beil eine seiner besten Scenen aus Neid zu verderben, ergiebt sich aus der oben mitgeteilten Kritik Dalbergs. Bei den Unterhandlungen über das Engagement in Mannheim warnte ihn Dalberg, er möge nicht „sich und seine Kunst durch Niederträchtigkeit verächtlich machen“ und der kurpfälzische Unterhändler schrieb aus Gotha von ihm: „Ce misérable est bon acteur mais très-mauvais citoyen.“ Im Jahr 1794 brach er seinen Kontrakt mit Dalberg, obwohl dieser seine Schulden (2400 fl.) bezahlt und ihm aus seiner eigenen Kasse eine Jahreseinnahme von 800 fl. auf Lebenszeit dokumentarisch vermacht hatte.

alles war immer aus einem Guss. Anfangs verleitete ihn wohl einmal seine übersprudelnde Laune, die Komik bis zu einem Punkt zu treiben, der mehr für das Publikum der Wandertruppen geeignet war. Das gewöhnte er sich unter Dalbergs Leitung rasch ab und gern verzichtete er auf den Beifall des Zuschauerkreises, dessen Lachen nicht allezeit schmeichelhaft ist. Ja er fasste bald einen förmlichen Widerwillen gegen jede wohlfeile Effekthascherei und vermied z. B. absichtlich, wo er's irgend konnte, einen glänzenden Abgang. Wenn er eine ganze Scene hindurch mit Feuer gespielt, brach er eben deshalb gegen den Schluss hin merklich ab, und sprach m.t gedämpfter Stimme. Sein Spiel, rühmt Dalberg von ihm, war ganz Wahrheit und Natur, solche Natur, wie sie auf die Bühne gehört. Dalberg unterscheidet bei dieser Gelegenheit fein zwischen Naturwahrheit im Theater und im Leben. Theatralische Wirkung müsse ähnlich wie Dekorationsmalerei beurteilt werden; sie verlange stärkeren Farbenauftrag, mehr Freskomalerei als Miniatur und überhaupt starke Lichter und Schatten. Nur so werde die beabsichtigte Täuschung beim Zuschauer erweckt. Jedes kleine, fein ausgemalte Detail gehe seinem Auge verloren oder übe doch nur eine schwache Wirkung. Darin eben bestehe Beils Kunst, dass er nicht den gewöhnlichen Konversationston für Natur auf der Bühne ausgebe, sondern sich immer des Bedürfnisses des Theaters bewusst sei. Dabei war sein Blick stets auf die Gesamtwirkung gerichtet. Niemals suchte er seine Rolle auf Kosten

der andern zu heben, sondern nur gerade das ganz und voll darzustellen, was ihm nach der Anlage des Ganzen zukam.

Weniger glücklich wie als Schauspieler war Beil als Bühnendichter. Die geistige Kraft zwar fehlte ihm so wenig als das Fachstudium; aber versagt war ihm die nötige Umsicht, welche die Anlage eines grösseren Dramas verlangt, versagt die Energie des Willens, welche unermüdet auch die kleinste Scene ausarbeitet, und der geläuterte Geschmack, der selbst gute Einfälle zu opfern vermag, wenn sie nicht zur Sache gehören. „Die Spieler“, welche im Januar 1785 mit grossem Beifall aufgeführt wurden, waren reich an einzelnen feinen Schönheiten, an witzigen und rührenden Episoden. Aber man braucht noch nicht, wie der junge Schiller, von einem französirenden Geschmack des Publikums zu sprechen, wenn ein Stück nicht ungeteilte Anerkennung findet, wo eine abgehauene Hand, in Spiritus aufbewahrt, den Knoten schürzt und eine englische Dogge ihn entwickelt. Im Januar 1786 wurde die „Schauspielerschule“, ein Lustspiel in drei Akten von Beil, zur ersten Aufführung gebracht. Hier wie in den Spielern verwertet Beil seine eigensten Lebenserfahrungen, aber sie sind nicht abgeklärt genug, tragen zu sehr den Erdgeruch ihrer individuellen Entstehung, um dauernden Wert beanspruchen zu können. In der Schauspielerschule hat ein junger Mann die Universität verlassen, weil er dem Drang nach der Bühne nicht widerstehen kann:

sein Vater enterbt ihn, doch soll er das Vermögen bekommen, sobald er die Bühne aufgiebt. Er wird nun erst als Mitglied, dann als Prinzipal einer Wandertruppe in die Mysterien einer solchen eingeweiht, doch kann ihn lange nichts von seiner Theaterschwärmerei zurückbringen, bis es der Liebe und dem energischen Zureden eines alten Oheims endlich gelingt. Auch hier fehlt es nicht an höchst eigentümlichen Scenen. Gleich der Anfang — ein Schauspieler der gewöhnlichsten Sorte studiert in einem elenden Wirtszimmer vor einem Stück Spiegel Mienen und Stellungen, während ein ehemaliger Souffleur am Tische Rollen schreibt und jämmerlich klagt, wie übel es ihm ergangen, wenn die Herren und Damen ihren Part nicht gelernt hätten — ist frisch und keck aus dem Leben gegriffen und das Ganze überhaupt Originallustspiel in der verwegensten Bedeutung des Worts. Aber sich auf dem Theater zu erhalten, vermochte es so wenig wie Beils spätere Stücke Armut und Hoffart, Kurt von Spartau, die Familie Spaden, dazu fehlt ihnen die künstlerische Abrundung.

Wenn Beil nicht das geworden ist, was er vor 100 Jahren zu werden versprach, so trägt die unselige Leidenschaft zum Hazardspiel daran die Hauptschuld. In Gotha hat er einmal seine volle Jahreseinnahme an einem Abend verspielt, obwohl er doch ganz auf seine Gage angewiesen war. In Mannheim traf ihn Schröder eines Morgens im Bette in Verlegenheit aufzustehen, weil er abends zuvor seine

sämtlichen Kleider im Spiel verloren hatte. Schröder, der diesmal sein rettender Engel wurde, fand sich überreich belohnt durch die drollige Laune, womit der geniale Humorist jedes einzelne wohlbekannte Stück beim Wiedersehen begrüsste. Und so fehlte es ja überhaupt dem fröhlichen und so viel Freude verbreitenden Manne nicht leicht an munteren Gesellen, die ihm gerne aushalfen. Aber auf die Dauer konnte er die Selbstachtung nicht bewahren und es kamen Zeiten, in welchen der Unmut über die unwürdige Schwäche ihm die Kraft zur Arbeit völlig raubte. Um seinen Ruhm war er freilich so wenig besorgt, dass er sehr vorteilhafte auswärtige Anträge ablehnte nnd es verschmähte, Kunstreisen zu machen und Gastrollen zu geben.

Seine Laufbahn war daher auch weniger glänzend als die Ifflands, der allenthalben sein eigener Prophet wurde. Von der Natur war Iffland nicht so glücklich wie Beil ausgestattet. Er war von mittlerer Grösse und seine untersetzte dünnbeinige Gestalt wurde ihm mit zunehmenden Jahren durch den wachsenden Umfang des Leibes hinderlich. Sein volles rundes Gesicht zeigte nicht die einnehmende Jovialität Beils, doch hatte er bedeutende schwarze Augen, die das lebendige Mienenspiel wirksam unterstützten. Sein Sprachorgan aber war von mässigem Umfang und Klang und konnte bei leidenschaftlichen Ausbrüchen leicht in kreischende Fisteltöne umschlagen.

Seine Stärke hatte auch Iffland in komischen

Rollen, wie schon Eckhof erkannte, der ihn als Schacherjuden Israel in Engels Diamant zuerst in Gotha auftreten liess. Dabei aber fand sich Iffland nicht wie Beil durch geniale Intuition in seine Rolle, sondern wusste ihr nur durch scharfe Beobachtung des Lebens, ausserordentliches Gedächtnis, Sinn für das Komische und sorgfältiges Studium beizukommen. An ihm zu rühmen sei, schreibt Göthe an Schiller, 1) die lebhafte Einbildungskraft, wodurch er alles, was zu seiner Rolle gehöre, zu entdecken wisse, 2) die Nachahmungsgabe, wodurch er das Gefundene und gleichsam Erschaffene darzustellen verstehe und 3) der Humor, womit er das Ganze von Anfang bis zu Ende lebhaft durchführe. Seine klügelnde Reflexion leitete ihn oft irre, aber wie er dann die Sache durchführte, war es doch eine Leistung aus einem Guss. „Ich danke dem Himmel, dass es vorüber ist," sagte Schröder von einer seiner komischen Rollen, „das Lachen hat mir heftige Seitenschmerzen verursacht. Es ist nicht möglich, eine Rolle unverantwortlicher zu vergreifen, aber wie hier vergriffen wurde, gehört zu dem Unnachahmlichen." Die Klippe, woran Iffland anfangs oft scheiterte, war die, dass er das Lächerliche zu bewusst auftrug, als wenn er sich selbst bei seiner Rolle amüsirte. Da fand er denn in Dalberg einen unschätzbaren Lehrer. So fein als einleuchtend bemerkte dieser im Ausschuss, der Schauspieler komme der Natur um so näher und wirke um so mehr, je mehr er den Zuschauer glauben mache, dass er sich des Komischen seiner Rolle

ganz und gar nicht bewusst sei. Im gewöhnlichen Leben sei es ja auch nicht anders. Die komische Seite eines Menschen werde in der Gesellschaft um so viel lächerlicher und auffallender, als er selbst davon keine Ahnung habe. Mache er sich selbst darüber lustig, so vergehe den andern die Lust, über ihn zu lachen. Noch tiefer eindringend leitet Dalberg bei einer anderen Gelegenheit das Lächerliche aus dem Kontrast dessen, was vor unseren Augen geschieht, zu unserer vorgefassten Meinung ab, dass es so unmöglich sein könne. Das Komische setze Ueberraschung voraus und schliesse Reflexion, Bewusstsein und ernstere Teilnahme des Herzens aus.

Dalbergs theoretische Auseinandersetzungen wurden durch Beils praktische Leistungen aufs schönste ergänzt und Iffland erwies sich in späteren Jahren als einer der vorzüglichsten Komiker. Auch Schiller, der ihn im ganzen viel weniger günstig beurteilte als Göthe, war von seinen närrischen Originalen entzückt. „Denn," so schreibt er, „das Naturell thut hier so viel, alles scheint hier augenblicklicher Einfall und Genialität; daher ist es unbegreiflich und man wird zugleich erfreut und ausser sich gesetzt. Hingegen in edlen, ernsten und empfindungsvollen Rollen bewundre ich mehr seine Geschicklichkeit, seinen Verstand, Calcül und seine Besonnenheit. Hier ist er immer bedeutend, planvoll und beschäftigt und spannt die Aufmerksamkeit und das Nachdenken, aber ich kann nicht sagen, dass er mich in solchen Rollen eigentlich entzückt oder hingerissen hätte,

wie von weit weniger vollkommenen Schauspielern geschehen ist. Daher würde er mir für die Tragödie kaum eine poetische Stimmung geben können.“ Iffland habe in seinem Leben nie, schreibt er ein anderes Mal, eine Schwärmerei oder irgend eine exaltirte Stimmung zu fühlen oder darzustellen vermocht und sei als Liebhaber immer abscheulich gewesen.

Ifflands Ehrgeiz schreckte indessen auch vor der Aufnahme tragischer Rollen nicht zurück und er bemühte sich um so mehr, auf diesem Gebiet das Höchste zu erreichen, da er im Komischen Beils Überlegenheit anerkennen musste. Epochemachend war für ihn die Rolle des Franz Moor bei der ersten Aufführung der Räuber. Schiller selbst war von der Wirkung überrascht und sein Freund Streicher hat eine schöne Beschreihung derselben gegeben. Auf keine Leistung that sich Iffland in der Folge mehr zugut, Franz Moor war seine beliebteste Gastrolle, von der er selbst dann nicht lassen konnte, als die behagliche Fülle des Leibes ihn mehr zum Falstaff als zum satanischen Bösewicht geschickt machte. Für den Theateralmanach von 1807 liess er sich in den drei Hauptsituationen in Kupfer stechen und schrieb zwei Abhandlungen über seine Auffassung im allgemeinen und die drei Posen im besonderen. Es soll dabei namentlich das Spiel der Hände beachtet werden. Im ersten Bild sieht man die Rechte zusammengeballt, während die ausgespreizte Linke zurückschaudert; auf dem zweiten verbirgt er die

Rechte unterm Mantel, mit der Linken macht er eine abwehrende Bewegung. Auf dem dritten Bilde aber droht er dem Richter über den Wolken, nicht, wie andere Sterbliche, mit der geballten Faust, nur der Ballen der flachen rechten Hand hebt sich frech nach oben, während die Finger der linken konvulsivisch auseinandergestreckt sind. Es muss ganz erstaunlich ausgesehen haben.

Gleichwohl fand Iffland in Berlin mit dergleichen ausgeklügelten Finessen manche Bewunderer. Die Pfälzer machten sich weniger daraus und hatten sich an Franz Moor bald satt gesehen. „Herr Iffland wollte sich heute selbst übertreffen“ bemerkte Dalberg schon 1782; „er that auch als Künstler mehr als jemals. Ob aber im ganzen die Wahrheit nicht dabei gelitten, wird er sich durch sein eigen Gefühl selbst beantworten können.“

Göthe war auch mit Ifflands Gesamtauffassung der Rolle nicht einverstanden. Da derselbe die schrankenlose Verruchtheit und satanische Grösse der Schillerschen Schöpfung weder erreichen könne noch wolle, so entkleide er Franz seiner physischen Hässlichkeit und mache aus dem Scheusal einen raffinirten Klügler, der durch malerische Deklamation und feine Uebergänge für die mangelnde Kraft zu entschädigen suche. Dem Stück aber geschehe ein schlechter Dienst damit, es werde als Kunstwerk in seinem tiefsten Leben verletzt, wenn man die Hauptfigur vertusche, die doch an physischer und moralischer Abscheulichkeit alle die anderen überschreien müsse.

Eudlich gereiche es dem Teufel selbst nicht zum Vorteil, wenn man ihm Hörner und Klauen abfeile und ihn zum Überfluss noch anglisire. Dem Auge, das nach Charakter spähe, erscheine er nunmehr als ein armer Teufel, als ein würdiger Hundsvott, wie ihn allenfalls ein ehrlicher Mann ohne Scham spielen könne.

In der That lagen die höchsten Schöpfungen der dramatischen Dichtung ausserhalb des Kraftbereiches von Iffland. Er suchte sie darum für sein Talent zurechtzuklügeln und das Publikum zugleich durch allerlei Virtuosenkünste schadlos zu halten. Solche Ifflandschen Mätzchen waren das plötzliche Sinkenlassen der Stimme, Husten, Stottern, unerwartetes Aufkreischen, fortwährendes Spiel der Hände und Augen, gedehntes Hinziehen einzelner Worte, während andere im raschesten Tempo gesprochen wurden. Auf den Teil des Publikums, der im Theater nur eine oberflächliche Unterhaltung sucht und für alles Neue und Auffallende dankbar ist, machte er damit grossen Eindruck; selten fehlte der rauschende Beifall. Iffland selbst aber überschätzte diese Künste nicht und erkannte als feinfühlender Mensch und denkender Schauspieler sehr wohl, dass sie im Grunde nur Notbehelf waren, die schwachen Seiten zu verdecken. Wusste er, dass Kenner, wie Eckhof, Schröder Dalberg, unter den Zuschauern waren, so verzichtete er lieber auf die Kunststückchen und den rauschenden Beifall und hatte Humor genug, den verwunderten Collegen das Rätsel mit der Hindeutung auf die

Anwesenheit eines echten Kunstrichters zu lösen: „Seht ihr denn nicht? Die hohe Obrigkeit ist heute auf dem Posten."

Wie als Schauspieler, so beherrschte Iffland bekanntlich auch als Dramendichter nur ein mittleres Niveau. Die Höhe der Poesie, die grössten Wirkungen des Schauspiels, besonders der Tragödie, waren ihm versagt. Aber in dem engen häuslichen und kleinbürgerlichen Kreise, der ihm zugänglich war, bewegte er sich mit ausserordentlichem Geschick. Hatte man seine ersten Versuche Albert von Thurneisen und Wilhelm von Schenk mehr dem tüchtigen Schauspieler zuliebe als ihres eigenen Wertes wegen freundlich aufgenommen, so vergass man später umgekehrt die Mängel des Schauspielers über dem beliebten Bühnendichter. Verbrechen aus Ehrsucht, 1784 noch in Schillers Anwesenheit auf die Bühne gebracht, hatte einen durchschlagenden Erfolg. „Als Stück ist es," urteilte Dalberg, „wahre grosse Frescomalerei, herrlich gewählte Situationen, edle Simplicität im Plan, Wahrheit in Sprache und Ausdruck, reine Moral, fern von Localanspielungen, Satire und bitterer Kritik; ein fürtreffliches Schauspiel!"

Ein Jahr später erreichte Iffland in den „Jägern" den Höhepunkt seines dramatischen Schaffens. Das Stück war den damaligen Schauspielern so auf den Leib geschrieben, es zeigte eine so genaue Kenntnis der Bühneneffekte und entsprach so ganz dem Bildungszustand des mittleren Publikums, dass es eine ausser-

ordentliche Wirkung ausübte. Auch jetzt, da es nach 100 Jahren mit allem Fleiss wieder einstudiert wurde, konnte es das lebendigste Interesse erwecken und sich in der Wirkung getrost neben die Volksstücke von l'Arronge und Benedix stellen. Es geht doch auch ein Zug des revolutionären Zeitgeistes, der in Schillers Jugenddramen einen so stürmischen Ausdruck gefunden, durch dieses Werk. Dem biderben Volk mit seinen warmherzigen Originalen, dem Oberförster mit seiner Familie und seinem Umgangskreise, wird die höhere Gesellschaft im gleissenden Gewand weltmännischer Form, aber als durchaus korrumpirt, als eine Rotte raffinirter Lüstlinge und Bösewichter von vollendeter Herzenshärte entgegengestellt. Der würdige Pastor Seebach vereint wahre Frömmigkeit mit Aufklärung und Toleranz und ist deshalb den besseren Menschen ebenso befreundet als dem hohen Adel verhasst. Im Amtmann von Zeck dagegen, der die Bauern nur als die geborenen Lasttiere und Sklaven der regierenden Herren ansieht und ganz nach dem Grundsatz „après nous le déluge“ wirtschaftet, geisselt Ifflands gesinnungstüchtige Opposition den korrumpirten Beamtenstand seiner Zeit wie in den späteren Kammerherren, Kanzlern und Präsidenten.

Höher hinauf aber richtet Iffland seine Angriffe nicht. Dass der Quell des Übels in den Fürstenhöfen liege, dass die Beamten nur dann eine Paschawirtschaft führen, wenn der Regent ein Sultan ist, wagt Iffland nicht zu denken, geschweige dem Volke

zu sagen. Im Gegenteil! Iffland hatte alle Anlage zum Hoftheaterdichter und er hat davon gerade in unserm Theaterjahr einen recht interessanten Beweis gegeben.

Der 19. November wurde als der Namenstag der Kurfürstin Elisabeth in Mannheim um so festlicher begangen, weil die hohe Frau ihrem Gatten Karl Theodor nicht in die neue Residenz nach München gefolgt war, sondern in ihrem kleinen Hof den Mannheimern noch einen Teil der früheren Herrlichkeit bewahrte. Die Kurfürstin aber liebte das Theater und pflegte sich namentlich bei festlichen Gelegenheiten hier dem Volke zu zeigen. Dalberg überraschte sie dann wohl mit einer kleinen poetischen Huldigung. Im Jahre 1783 hatte er sich an Schiller als officiellen Theaterdichter gewandt, ihm einen poetischen Prolog für den Namenstag der Kurfürstin zu dichten. Schiller war in solchen Huldigungen nicht unerfahren; er hatte den Herzog Karl und Franziska von Hohenheim während des Aufenthalts auf der Karlsschule mit einer Überschwänglichkeit in Prosa und Versen gefeiert, die durchaus nicht die Sprache des Herzens war. Er entsprach also gern Dalbergs Wunsch und verfertigte für den 19. November 1783 eine poetische Theaterrede. Sie fiel aber, so schreibt er an Frau von Wolzogen, nach seiner jetzigen verfluchten Gewohnheit so satyrisch und scharf aus, dass kein Mensch sie brauchen konnte; sie war eben keine Lobrede auf die beiden fürstlichen Personen. „Weil es jetzt zu

spät ist und man das Herz nicht hat, mir eine andere zuzumuten, wird die ganze Lumpenfête eingestellt."

In unserem Theaterjahr erhielt der Namenstag der Kurfürstin dadurch noch erhöhte Bedeutung, dass sich kurz zuvor Prinz Max von Zweibrücken, Grossneffe Karl Theodors und mutmasslich der Erbe und Stammhalter des kurpfälzischen Hauses, mit der Prinzessin Auguste von Darmstadt vermählt hatte. Man erwartete das junge Paar zum Namenstag*) in Mannheim und wie in der Stadt, so bereitete man auch im Theater eine grosse Feierlichkeit vor. Der ersten Aufführung des Barbiers von Sevilla von Paisiello sollte ein Festspiel von Iffland „Liebe um Liebe" vorangeschickt werden; Kapellmeister Danzy lieferte ausserdem noch eine Ouverture.

Das Festspiel von Iffland nun und die Aufnahme desselben ist nicht nur für den Dichter, sondern für das Theater vor hundert Jahren überhaupt und ausserdem für das Verhältnis von Fürst und Volk in der Pfalz so charakteristisch, dass es sich verlohnt, etwas länger dabei zu verweilen.

Man hatte trotz der Häufung von theatralischen Genüssen die Eingangsgelder nicht erhöht; sie betrugen, wie gewöhnlich, „in die 6 ersten Bänke des Parterre 45 Kreuzer, in die übrigen Bänke 24 Kr., in die Reserveloge im 1. Stock 1 Gulden, in eben eine solche Loge des 2. Stocks 40 Kr., in die ver-

*) Die Feier wurde vom 19. auf den 20. Nov. als einen Sonntag verlegt.

schlossene Gallerie des 3. Stocks 15 Kr., in die Seitenbänke allda 8 Kr."

Kein Wunder, dass sich schon um 12 Uhr mittags das Volk an den Theaterthüren drängte, obwohl dieselben erst um 3 geöffnet wurden und die Vorstellung erst um 5 begann. Alle käuflichen Plätze, alle Gänge, Treppen waren dicht besetzt und draussen harrte die grosse Menge derer, die nicht ankommen konnten und nun doch wenigstens das junge Paar und die hohen Herrschaften aus Darmstadt und Zweibrücken sehen wollten.

Bei ihrem Erscheinen im Theater wurde die Kurfürstin mit lautem Händeklatschen, die Neuvermählten mit donnerndem Getöse und allgemeinem Zuruf begrüsst. Die Aufregung legte sich erst, als das Festspiel begann. Die Bühne zeigte eine ländliche Gegend, im Hintergrund eine Hütte, in der Mitte eine Gruppe von zwei alten und drei jungen Eichen, Besitzer ist ein alter Bauer, Jakob Reder, Vater von zwei wackeren Söhnen Karl und Friedrich. Den älteren hat er in die Residenz geschickt, damit er der Landesmutter klage, in welche traurigen Verhältnisse die Familie ohne Schuld geraten sei und ihre Intervention bei einem drohenden Prozess erbitte. Der jüngere, Friedrich, liebt Sophie, die Tochter einer benachbarten Witwe und bringt ihr von den Ersparnissen eines ganzen Jahres ein grosses blauweisses Band, damit sie es heut am Namenstag der Kurfürstin beim Tanz trage. Aber Sophiens Mutter mag von der Liebe nichts hören, da ihre

Tochter nichts hat und die Reder auch nichts haben als Schulden. Das bestätigt Christoph, der eben ankommt, den alten Reder zur Bezahlung einer grossen Schuld zu nötigen. Als dieser über seine Mittellosigkeit klagt, erklärt sich Christoph bereit, die schönen Eichbäume vor der Hütte anstatt des Geldes nehmen zu wollen. Mit diesem Vorschlag kommt er aber bei Jakob Reder übel an.

„Seht", ruft derselbe, „diese Bäume hier hat mein Vater pflanzen lassen, als unser Kurfürst und unsere Kurfürstin zur Welt kamen, diese hier habe ich gepflanzt, als unsere Prinzen Karl und Maximilian geboren wurden. Damals opferte jeder Dank, so reich er konnte. Ich hatte nichts und konnte nichts thun. Da nahm ich diese jungen Bäume und setzte sie hierher. Ich dachte, es sieht es keiner, es weiss es keiner, aber ein treues Herz thut es. Alle Tage habe ich sie begossen und aufgebunden und sah sie mit Freudenthränen heranwachsen. Bei der Heirat unseres Prinzen Karl setzte ich noch diesen hinzu. Seht sie an, sie sind gesund, grade und gross, wie die Herzen unserer Fürsten. Drohte diesen ein Unfall, so habe ich der Bäume gewartet und gepflegt, als wenn ich ihrer warten und sie damit pflegen könnte. Hier habe ich für sie gebetet, und war die Gefahr vorüber, Gott gedankt mit den Meinigen. Als letzt der grosse Brand war, hielten diese Bäume die Funken auf, die sonst meine Hütte verzehrt hätten. Diese Bäume schützten mein Hab und Gut, wie unsere Fürsten Tag und Nacht dafür sorgen,

dass unser Herd unser bleibe, und mächtig vor die Gefahr treten. Und diese Bäume sollte ich weghauen, vor schlechtes Geld weggeben? Nein, ich will sie erhalten und sollte ich darben und hungern. Hier hat mich mein Vater gesegnet, hier will ich meine Kinder segnen und dabei für sie und ihre Kindeskinder das Gesetz hinterlassen, dass sie bei jedem neuen Zuwachs unserer guten Fürsten einen neuen Baum hinzupflanzen, damit einst der ganze Platz ein Wald werde, dicht, stark, gross und mächtig, dem kein Sturm in der Welt was anhaben kann."

Nie hat Iffland grössere Erfolge errungen, als mit dieser warmen Ansprache als Jakob Reder. Seine eindringliche, an die Kanzelrede erinnernde Weise entsprach so ganz der patriotischen Stimmung des Publikums, dass die Menge nicht mehr zu halten war. „Mein Gott! O mein Gott!" hörte man von allen Seiten rufen, das ganze Parterre erhob sich, man richtete die Arme und Blicke zur Fürstenloge, man schwenkte die Hüte und die nassgeweinten Taschentücher. Die beiden fürstlichen Brüder Karl und Max umarmten sich und den alten Herzog, die jungen Fürstinnen küssten unter Thränenströmen der Kurfürstin die Hand. „Lebet, lebet! Gott erhalte Euch!" rief das Publikum immer aufs neue und die Vorstellung musste auf längere Zeit unterbrochen werden, bis der Sturm sich soweit gelegt hatte, dass man die Schauspieler wieder verstehen konnte.

Christoph verzichtet natürlich auf die Bäume, deren hohe Bedeutung er nicht geahnt hat, und reicht

dem alten Reder gerührt die Hand. Dieser aber will nun an seine Tagesarbeit gehen, da erscheint ein Vetter, Konrad, der im Nachbarland Pachter ist. „Das Arbeitszeug weg!“ ruft der, „heute ist ja das Fest eurer guten Landesmutter und ich bringe noch dazu gute Botschaft. Ich kann euch die gewisse Nachricht geben, dass unsre Prinzessin und euer Prinz vermählt sind.“ Konrad spendet einen Geldbeitrag zur Doppelfeier, der alte Reder aber hat nichts Eiligeres zu thun als dafür den schönsten jungen Eichbaum zu kaufen, der neben den des Prinzen Max gepflanzt werden soll. Ueber den Vorbereitungen dazu erscheint der ältere Sohn mit guten Nachrichten aus der Residenz. Er hat Audienz bei der Kurfürstin gehabt: „Ach, sie war so gnädig, so leutselig, so gut, ich meinte nicht anders, ich stünde vor meiner seligen Mutter.“ Der Prozess soll wieder aufgenommen werden, und sie schickt einstweilen eine Summe, die hinreicht alle Schulden zu bezahlen. Damit ist auch das Hindernis beseitigt, das der Liebe des jüngeren Bruders im Wege stand. Die dankbare Sophie aber bringt, als der Alte das schlanke neue Eichstämmchen gepflanzt hat, ihr blauweisses Band und schlingt es um die ganze Gruppe. „Wachse, gedeihe“, ruft Jakob, „steh unerschüttert, den späten Nachkommen ein Denkmal unserer Liebe! Nun sagt mir, gäbe nicht jeder von uns für unseren gnädigen Kurfürsten, für unsre Kurfürstin und das Haus so willig sein Leben als ich armer Mann diesen Baum? Uns drücken keine erpressten Abgaben, keine gewalt-

samen Werbungen nehmen unsere Jugend vom Pfluge weg, aber unsere Herzen bieten Vermögen und Leben willig dar. Seht, wie fest diese deutschen Eichen ihre Zweige ineinanderschlingen. So bleibt einig! So erhalte Gott unser Fürstenhaus als Beschützer seines Volks und deutscher Freiheit und lasse uns noch oft aus vollem Herzen rufen: „Es lebe unsere Mutter, Elisabeth Augusta!"

Die letzten Worte verklangen unter dem Zujauchzen des Volks, das auf den Vorplätzen, den Treppen des Hauses, unter der draussen stehenden Menge wiederhallte. Die Kurfürstin führte die Pfalzgräfin dicht an die Galerie der Loge und als sich die schöne junge Frau in Anmut und Anspruchslosigkeit tief vor dem Volk verneigte, wurde sie im allgemeinen Jubelruf zur beglückten Mutter des künftigen Herrscherhauses eingesegnet. Ihr Gemahl, der gute Max, sah mit Augen, die von Thränen schimmerten, auf die Versammlung hin, als hätte er jede erhobene Hand drücken mögen; dann schloss er die Gattin aufs neue in die Arme, und verbarg im grösseren Familienkreise seine Rührung.

Nie hat Iffland, selten ein anderer dramatischer Dichter, einen gleichen Triumph gefeiert. Mehr als die mannigfaltigen und reichen Geschenke der fürstlichen Personen, mehr als die Audienz bei der Kurfürstin, die ihm erklärte, sie sehe ihn fortan als einen geborenen Pfälzer an und die sich von ihm die Hand darauf geben liess, dass er das Land nicht verlassen wolle, so lange sie lebe, mehr als alle

officiellen Lobsprüche befriedigte ihn die Ueberzeugung, dass er diesmal auf der Bühne wirklich die Stimme des Volks gewesen sei. „Menschen jedes Stands und Alters, viele, die ich vorher nicht gesehen und nachher nicht wieder gesehen habe, drückten mir die Hand und weinten an meiner Brust Freudenthränen. Die Nacht kam kein Schlaf in meine Augen. Der seligste Friede wohnte in meinem Herzen. Noch viele Tage dachte ich nichts als jenes Fest und jetzt, da ich dieses schreibe (12 Jahre später), ist die Empfindung mir so gegenwärtig, als wäre diese Feier vor kurzem erst vorgegangen."

Wir verlassen Iffland auf dem Höhepunkt seines Mannheimer Künstlerlebens, um uns nach den übrigen Schauspielern umzusehen. Wir dürfen dieselben um so kürzer behandeln, da Iffland doch zumeist die Mannheimer Schule repräsentirt. Iffland war Dalbergs Lieblingsjünger, dem er die grösste Sorgfalt zuwandte, mit dem er auch in den weitesten Kreisen die höchste Ehre einlegte. Stand er an Genialität hinter Beil und vielleicht selbst hinter Bök zurück, an Ehrgeiz und Fleiss übertraf er alle und so hat er's auch am weitesten gebracht.

Beck, der dritte im Freundschaftsbunde, ein schöner, herrlich gewachsener Mensch mit kindlich reinen idealen Gesichtszügen, hatte mit Schwierigkeiten zu kämpfen, bevor er mit Iffland und Beil um die Palme ringen konnte. Den Ton der guten Welt brachte er zwar für seine Rollen von Hause aus mit, aber in den ersten Jahren hat Dalberg oft

zu klagen, dass ihm die Leichtigkeit, die Eingebung des Augenblicks, der rasche Blick für seine Rolle gefehlt habe. Beck sei, sagt er einmal, mehr der deutsche Universitätsstutzer als der leichte Franzose gewesen. „Der deutsche Stutzer will leicht und flüchtig scheinen und ist es nicht, der junge Franzose aber ist es wirklich. Hierin liegt die Grenze, die ein Schauspieler tief studieren muss.“ Indessen Beck gehörte zu den denkenden Schauspielern und arbeitete sich mit jedem Jahr zu glänzenderen Leistungen empor. Auch an den Ausschusssitzungen beteiligte er sich aufs eifrigste. Seine Beantwortung der dramaturgischen Preisfrage: Giebt es allgemeine sichere Regeln, wodurch bestimmt werden kann, wann eigentlich der Schauspieler in seinen Reden Pausen machen muss? ist ein kleines Meisterwerk und von Dalberg mit Recht gekrönt worden.*) Ifflands glänzendes Beispiel reizte Beck, nachmals auch für die Bühne zu dichten. Unter seinen Stücken fanden „Das Herz behält seine Rechte“ und „Verirrung ohne Laster“ grosse Anerkennung und weite Verbreitung; „Die Schachmaschine“ und „Die Quälgeister“ sind nach Devrient noch heut dem Publikum willkommen.

Von den übrigen Schauspielern verdient Bök vorangestellt zu werden, der als erster Held durch das hinreissende Feuer seines Vortrags und die sichere Theaterroutine die kleine untersetzte Figur und die Stumpfnase im vollen Gesicht leicht vergessen liess.

---

*) Aus dem Protokollbuch abgedruckt bei Koffka S. 519.

Von Hause aus zum Barbier bestimmt, hatte er im 19. Lebensjahr sich der Bühne zugewandt und zuerst bei der Ackermann'schen Gesellschaft in Mainz eine Anstellung gefunden. Mit dieser war er in zahlreichen Städten Nord- und Süddeutschlands gewesen und hatte in Hamburg Lessings Aufmerksamkeit erregt, der seiner in der Dramaturgie gedenkt. „Besonders spielt Herr Bök den Theophan (im Freigeist) mit all dem freundlichen Anstande, den dieser Charakter erfordert, um den endlichen Unwillen über die Hartnäckigkeit, mit der ihn Adrast verkennt und auf dem die ganze Katastrophe beruht, dagegen abstechen zu lassen." Dalberg rühmt sein Spiel als Karl Moor und Fiesko. Ein anderes Mal tadelt er, dass Bök seine Rolle zu weinerlich vorgetragen habe, dass ihm die Herzinnigkeit fehle. Bök ruhte in Mannheim schon einigermassen auf den Lorbeeren aus, die ihm in Weimar und Gotha zuteil geworden waren, und gab es bald auf, sich in den Ausschusssitzungen mit theoretischen Studien zu plagen. Von seiner Routine wurde in Hamburg erzählt, dass er auf die Frage, wie es mit seinen Fortschritten stehe, geantwortet habe: „O, jetzt habe ich's weg; ich kann beklatscht werden, wenn ich will. Ich darf nur kurz vor meinem Abgang leise reden und dann auf einmal losdonnern, so folgt der Beifall immer."

Unter den weiblichen Mitgliedern trat neben den oben genannten Damen Rennschüb und Brandel Fräulein Witthöft hervor, welche den reizendsten Mutwillen und die launigste Koketterie mit einem

graziösen, nie die Grenze weiblicher Sittsamkeit überschreitenden Benehmen zu verbinden wusste. Dalberg wendet auf sie vorzugsweise den Lessingschen Denkvers an: „Wenn Kunst sich in Natur verwandelt, Dann hat Natur mit Kunst gehandelt.“ — Als zärtliche und herrische Liebhaberin war Fräulein Katharina Baumann eine schätzenswerte Kraft; auch ausserhalb der Bühne zeigte dieselbe eine ungewöhnlich edle und hohe Erscheinung, wie sie denn Schillers und Ifflands Herz in lebhafte Bewegung setzte.

Nehmen wir hinzu, dass eine ganze Reihe Schauspieler von mittlerer Begabung durch den Geist, der das Ganze beseelte, fortgerissen wurde, so werden wir es erklärlich finden, dass die Mannheimer Bühne in den Jahren ihrer höchsten Blüte weitaus die erste in Deutschland war. Es gab eine Zeit, wo in dieser Gesellschaft selbst die persönlichen Interessen, Neid und Kunstgroll, weit zurücktraten vor der Freude an der gemeinschaftlichen Leistung. Der Triumph des Einzelnen wurde als ein Sieg des Ganzen angesehen. Gegner, Schauspieler, die sich im Leben nicht ausstehen konnten, umarmten sich nach einer recht geglückten und wohl aufgenommenen Scene; die Eifersucht wich der Freude, dass der Kunst etwas Ausserordentliches gelungen sei. Am 23. Nov. 1786 nahm der ganze Ausschuss Beils Thesen an, dass es keinem Schauspieler zustehe, die Schwächen seiner Rolle aufzudecken, dass vielmehr jeder aus Liebe zum Ganzen durch seinen Vortrag schwachen abgenutzten Sinn zu schärfen und zu runden habe.

Niemand dürfe nach der Vollheit des Hauses sein Spiel stimmen; das Urteil eines kleinen Häufleins Getreuer sei entscheidender als die Bewegung eines angefüllten Hauses. Leide ein anerkannt gutes Stück durch Unvermögen eines Schauspielers, so müsse die Rolle ohne Nachsicht alsbald anders besetzt werden; vergreife oder vernachlässige aber irgend einer bei der Vorstellung eines neuen Stücks die ihm zugeteilte Rolle, so solle gleich am folgenden Tag eine öffentliche Weisung an ihn ergehen, wie er sich zn halten habe. In der That wurde in diesen Jahren, wer immer seinen persönlichen Vorteil auf Kosten des Ganzen suchte, durch allgemeine Verurteilung belehrt, dass auf dieser Bühne für alle nur ein Gewinn, ein Verlust, eine Ehre zu finden sei. Und dieser Gemeinsinn in einem Berufskreise, in welchem der persönliche Ehrgeiz aufs heftigste herausgefordert wird, mag wohl die bedeutendste und schönste Frucht der reinen Kunstliebe Dalbergs sein. Nicht unter Schröders Direktion in Hamburg, noch unter Goethes in Weimar, noch unter Ifflands in Berlin hat eine gleich enthusiastische Hingabe an den gemeinsamen Beruf so vollendete Leistungen auf dem Gebiet der Schauspielkunst hervorgerufen, als sie das Mannheimer Theater vor hundert Jahren aufzuweisen hatte. —

Eigenartig und bedeutend ist die Organisation und Leitung dieser Bühne, bewundernswert sind nach den übereinstimmenden Nachrichten berufener Zeugen in den Jahren der Blüte die Leistungen gewesen, mag man auf die hervorragenden Künstler

oder auf das Zusammenspiel blicken. Nicht weniger aber verdient das Repertoir des siebenten Jahres unsere Aufmerksamkeit; ja dasselbe liefert vielleicht den objektivsten Beweis für das rastlose und erfolgreiche Zusammenwirken des Hauptes und der Glieder am Mannheimer Theater.

Dalberg war selbst dramatischer Dichter. Er ist schon 1778 mit einem Rührstück „Walwais und Adelaide" hervorgetreten, das durch eine Liebhabergesellschaft des hohen Adels öffentlich mit grossem Beifall aufgeführt wurde. Ein „Dank des Publikums" in den Rheinischen Beiträgen feierte den Verfasser mit den überschwänglichsten Lobsprüchen. Dennoch erkannte Dalberg bald, dass ihm die eigene Erfindungsgabe fehlte, und er setzte nun, wie schon oben bemerkt wurde, seine ganze Kraft daran, der deutschen Bühne englische Originale zugänglich zu machen. Seit ihm die Grösse Shakespeares, namentlich durch Schröders Gastspiel im Hamlet und Lear, vor Augen getreten war (1780), blieb es ihm ein stetes Anliegen, den gewaltigsten Dramatiker auf seiner Bühne heimisch zu machen. Die bezähmte Widerspenstige (Widerbellerin) in Schinks Bearbeitung kam im folgenden Jahr zu Hamlet und Lear. Im Jahr 1785 brachte Dalberg zuerst in Deutschland Julius Caesar in eigener Bearbeitung auf die Bühne. Das Stück machte tiefen Eindruck, namentlich auf Karl Theodor, und wurde auch in unserem Theaterjahr wiederholt. In der Besetzung der Rollen finden wir unsere Bekannten fast alle wieder; Beil-Antonius,

Iffland-Cassius, Beck-Caesar, Bök-Brutus, Frau Renn-schüb-Porcia, Fräulein Witthöft-Calpurnia. Welcher eigentümlichen Mittel es aber trotz der glänzenden Besetzung bedurfte, das Publikum für Shakespeare zu gewinnen, kann man daraus entnehmen, dass Dalberg den Schluss, der ja allerdings gegen den dritten Akt bedeutend abfällt, durch eine Einschiebung aus Coriolan zu beleben suchte. Der Porcia wurden die herrlichen Worte geliehen, durch welche Volumnia im Coriolan ihren Sohn vom Krieg gegen das Vaterland zurückbringt. Ein bedenkliches Verfahren ohne Zweifel, da die Situationen und die redenden Personen denn doch sehr verschieden sind, um so bedenklicher, da einige Jahre später bei der Aufführung des Coriolan die rechtmässige Besitzerin der gewaltigen Rede allen Grund hatte, sich über das Plagiat zu beklagen. Indessen durfte man damals in der Wahl der Mittel, Shakespeare auf die Bühne zu bringen, nicht allzu ängstlich sein; und richtig ist ja auch, dass es ohne ungewöhnliche Anstrengung sehr schwer hält, im Julius Caesar nach der Leichenrede des Antonius die Aufmerksamkeit bis zum Schluss wachzuhalten.

Dalberg verfolgte in der Auswahl der Shakespearischen Stücke besonders den Zweck, dem Publikum an der Tragödie grossen Stils Geschmack beizubringen. Daher scheute er kein Mittel, die Römerdramen so glänzend als möglich auszustatten; daher brachte er auch zuerst Timon von Athen auf die Bühne, von dem Schiller in der Rede über die Wirkung einer guten stehenden Bühne gesagt

hatte: „So gewiss ich den Menschen vor allem andern zuerst in Shakespeare aufsuche, so gewiss weiss ich im ganzen Shakespeare kein Stück, wo er wahrhaftiger vor mir stünde, wo er lauter und beredter zu meinem Herzen spräche, wo ich mehr Lebensweisheit kennen lernte als im Timon von Athen. Es ist wahres Verdienst um die Kunst, dieser Goldader nachzugraben."

Für das Lustspiel und Rührstück dagegen richtete Dalberg seine Aufmerksamkeit vorzüglich auf den damals vielgefeierten, heute fast in Vergessenheit geratenen englischen Dichter Cumberland. Allein in unserem Theaterjahre erschienen 5 Stücke Cumberlands auf der Mannheimer Bühne: der Cholerische, der natürliche Sohn, die Brüder, die Westindier und Oronooko. Da Dalberg diese Dramen durchgängig selbst übersetzte und für die Bühne bearbeitete, so lässt sich daraus wieder auf seine unermüdliche und wahrhaft heroische Thätigkeit schliessen. Am Oronooko, einem Vorläufer des Sohnes der Wildnis von Halm, erlebte er die grösste Freude. Das Schauspiel wurde mit steigendem Beifall dreimal in einem Jahr aufgeführt und hielt sich noch bis zum Jahr 1816.

Ein besonders interessanter und bedeutender Schritt aber knüpfte sich an die Bearbeitung eines sechsten Stückes von Cumberland, des Carmelite. In einem einleitenden Schreiben an Gotter bemerkt Dalberg, er habe, seit ihm die Führung der Mannheimer Bühne anvertraut sei, die Erfahrung gemacht, dass das Publikum bei der Vorstellung eines Schauspiels in gebundener Rede anhaltend aufmerksamer

und feierlicher gestimmt sei als bei einem prosaischen. Es wäre also durch Wiedereinführung des Rhythmus bei einer gewissen Gattung von theatralischen Vorstellungen schon vieles gewonnen. Doch komme alles auf die Wahl eines Silbenmasses an, welches weder den Schauspieler nötige, in Deklamation, Gebärden und Ausdruck strotzend und unnatürlich zu werden, noch die Seele des Zuschauers in das Einerlei der Empfindung einwiege. Nun zeige Lessings Nathan, dass der Jambus die geschickteste Versart zwischen der ungleichen Prosa und dem eintönig klingenden Reimverse, dem Alexandriner, sei.*) Er habe sich deshalb entschlossen, den Mönch vom Carmel in Jamben zu bearbeiten, wenn er sich auch nicht imstande fühle, der Harmonie der Lessingschen Verse gleichzukommen.

Es war immerhin ein neuer und gewagter Schritt, denn Lessings Nathan wurde nach einem verunglückten Versuch Döbbelins, ihn in Berlin auf die Bühne zu bringen, nicht mehr für ein Theaterstück, sondern für ein erhabenes Lehrgedicht in dramatischer Form angesehen. Dem 19. Jahrhundert blieb es vorbehalten, dem Nathan den Weg zum Theater zu öffnen.

---

*) Dalberg fasste schon 1779 eine Aufführung des Nathan ins Auge. Woran sie scheiterte, erfahren wir aus einem Briefe Gotters an Dalberg (19. Juni 1779): „Ewig schade um das schöne Projekt von Nathan! Aber wie können auch die Schwarzröcke duldsamer werden, wenn Männer wie Sie ihrer Intoleranz nachgeben, wenn selbst verschlossene Thüren keine Schutzwehren gegen ihre Eingriffe sind!“

Schillers Don Carlos war zwar in Jamben umgesetzt,*) aber er hatte noch keinen Platz auf der Bühne. Dichter und Schauspieler hielten volkstümliche Natürlichkeit für das erste Erfordernis eines guten Dramas und wollten lieber platt als unpopulär sein. Dalberg hielt es deshalb auch für angemessen, der ersten Aufführung des Mönchs vom Carmel am 10. September 1786 einen Prolog vorauszuschicken, in welchem er das Publikum für die Neuerung zu gewinnen suchte.

> Darfs noch vor Euch in unsern Tagen,
> Verehrungswürdige, die blöde Muse wagen,
> Wie einst sie in dem alten Griechenland erschien,
> Wie vor dem Britten, vor dem Franzmann kühn
> Sie noch erscheint, sich im Kothurn zu zeigen?

Die Mode sei jetzt Sturm und Drang, Trommeln, Schwert- und Schildgeklirr, Donner und Blitz. Gleichwohl finde vielleicht das rührende Bild des armen Mönchs vom Carmel, seine Tugend, Liebe und Treue noch einen Weg zum Herzen und damit sei denn

---

*) Der Präsident der Kurpfälzisch-deutschen Gesellschaft, Anton von Klein scheint sich das Verdienst zuzuschreiben, Schiller zur metrischen Bearbeitung des Don Carlos angeregt zu haben. Ohne seinen in Jamben abgefassten und in der Deutschen Gesellschaft vorgelesenen Kaiser Rudolf von Habsburg, ohne seine Ermunterung würden wahrscheinlich Schillers Dramen alle den Räubern gleichen „und noch würde vielleicht die deutsche tragische Muse ihre Klagen minder harmonisch aushauchen.“

Litterarisches Leben des Anton von Klein. Wiesbaden. Schellenberg. 1818.

zugleich das andere Ziel erreicht; es werde nämlich dadurch

Der Musen Harmonie
Durch Rhythmus, der des Dichters Phantasie
Im kühnen Flug nicht hemmt, von Euch geschätzt,
Durch Euch in seine Rechte wieder eingesetzt,
Verehrungswürdige!

Das romantische Rührstück, welches übrigens, von der Form abgesehen, mit dem Nathan auch nicht die entfernteste Aehnlichkeit hat, wurde mit geziemendem Beifall aufgenommen und ein Epilog feiert diesen Erfolg in schwungvollen Strophen. Die beiden ersten derselben lauten:

Verehrungswürdige, Ihr habt entschieden!
Mag noch ästhetische Beredsamkeit
Den Vers im deutschen Trauerspiel verbieten,
Wer leugnet wohl, dass die Zufriedenheit,
Wie sie aus Euren Herzen heut
Beim Rhythmus laut in Beifall sich ergossen,
Aus edlen Kunstgefühlen rein geflossen!

Wer zweifelt an der Musen sanfter Sprach,
Durch die es ihr in Jamben leicht wird glücken,
Was Krittelei auch sagen mag,
Die weichgeschaffnen Seelen zu entzücken!
Hält sie gleich nicht, die Sinne zu bestricken,
Dem Publikum den Zauberspiegel vor,
So lockt sie Thränen, täuscht nicht Aug' und Ohr.

Die Jamben des Stücks sind übrigens nicht besser und nicht schlechter, als sie Leute zu machen pflegen, die nicht eben Dichter von Profession sind und das rhythmische Sieb im Ohr haben. Sie laufen zwar regelmässig auf 5 Füssen, doch trennt nicht

selten das Versende Redeteile, die so fest zusammengehören wie Artikel und Hauptwort, manche gehen auf eine Konjunktion oder Präposition aus u. s. w. Aber wer wird darüber mit einem so fruchtbaren und flinken Bühnendichter wie Dalberg rechten wollen! Er schrieb für die Bühne, nicht für die Nationallitteratur.

Und für die Bühne war es jedenfalls ein grosses unbestreitbares Verdienst, den Rhythmus wieder zu Ehren zu bringen. Während Eckhof es noch vermocht hatte, selbst den monotonen Hundetrab des gereimten Alexandriners zu beherrschen und zu beseelen, waren die Schauspieler vor 100 Jahren durchgängig nicht mehr imstande, den Ausdruck ihrer Rede von Anfang an nach den Bedingungen des Rhythmus zu stimmen und die Kunst in Natur zu verwandeln. Schiller selbst hatte zwar als Dichter früh erfahren, dass alles, was sich über das Gemeine erheben und die Einbildungskraft in Thätigkeit setzen soll, rhythmisch behandelt werden müsse. Aber, so schrieb er noch am 16. November 1801 an Körner, als fruchtbarer Bühnenschriftsteller würde er den Jamben entsagen, denn sie vermehrten die theatralische Wirkung nicht und genirten oft den Ausdruck. Schwerlich wäre ohne Dalbergs kräftige Initiative der Rhythmus auf dem deutschen Theater zur Herrschaft gekommen. Die Einführung des Jambus im Mönch von Carmel war eines der wirksamsten Mittel, durch welches der geniale Leiter der Mannheimer Bühne dem rohen Naturalismus ent-

gegenwirkte und das Theater für die ideale Schönheit der Schillerschen und Götheschen Meisterwerke vorbereitete.

Im Prolog zum Mönch von Carmel erwähnt Dalberg auch gelegentlich seiner Mitarbeiter, d. h. des engeren Kreises der Dichter, die speciell für die Mannheimer Bühne thätig waren. Er rühmt dort von der letzteren, hier sei

> Geschmack genährt
> Durch edle Werke, deren seltnen Wert
> Längst Deutschlands Urteil anerkannte,
> Und die mit Ehrfurcht man im Ausland nannte.

In einer Anmerkung fügt er hinzu: „Für die hiesige Bühne schrieben Gemmingen, Gotter, Thöring (Törring), Meyer, Schiller, Iffland, Beil.“ Wirklich sind alle diese Namen im Repertoir des Mannheimer Theaters mit Stücken vertreten, die sich auch in weiteren Kreisen des Beifalls erfreuten.

Baron Otto von Gemmingen, Hofrat und Mitglied der kurpfälzischen Gesellschaft, hatte schon 1778 in jenem von Dalberg gegründeten Liebhabertheater mitgewirkt und für die Marchandsche Truppe den Pygmalion übertragen, der nachmals auch auf die Nationalbühne kam. Einen grossen Erfolg aber errang er mit dem „Deutschen Hausvater,“ welcher vielleicht noch mehr als Lessings Miss Sara Sampson und Schillers Kabale und Liebe dem bürgerlichen Trauerspiel Bahn brach.

Gotter in Gotha stand mit Dalberg in dauern-

der Verbindung und widmete der Bühne desselben lange die fruchtbare Thätigkeit, die er einst für die Gothaische entfaltet hatte. Er teilte sich, wie es scheint, mit Dalberg so in die Arbeit, dass er hauptsächlich die neueren französischen Werke heranzog, während Dalberg sich an die englische Litteratur hielt. Im Laufe des siebenten Theaterjahrs wurden von Gotter zur Aufführng gebracht: Jeanette, eine freie Bearbeitung der Nanine des Voltaire, die Dorfgalla, das öffentliche Geheimnis, der argwöhnische Ehemann und das Singspiel Romeo und Julia.

Graf Joseph August von Törring führte sich durch die Tragödie Agnes Bernauerin aufs vorteilhafteste in Mannheim ein. Bei seinem Erscheinen 1781 wurde dieses Stück fünfmal in 4 Wochen gegeben und bis 1786 noch oft wiederholt. In diesem Jahr aber erging von München aus das Verbot des Stückes für Bayern und die Wittelsbachschen Länder.

Dagegen erhielten sich die Ritterstücke des Hofgerichtsrats Meyer „Der Sturm von Boxberg“ und „Faust von Stromberg“ dauernd auf der Bühne und wurden auch im siebenten Theaterjahr mehrfach aufgeführt. In der That verbinden dieselben die Schauerromantik des Mittelalters mit einer starken Zugabe von Sentimentalität und müssen ihrer Zeit eine ausserordentliche Zugkraft bewährt haben.

Schillers Jugenddramen haben für die Mannheimer Bühne nicht die grosse Bedeutung gehabt,

die man nach ihrer Stellung in der Litteraturgeschichte erwarten sollte. Die Räuber haben in 104 Jahren nur 100 Aufführungen erlebt und Fiesco verschwand, nachdem er als Novität 1783 dreimal aufgeführt war, bis 1812 vollständig. Das Publikum sei erklärt gegen diese Gattung, berichtet Iffland schon zwei Jahre nach der ersten Aufführung der Räuber. Auch Kabale und Liebe, so durchschlagend der erste Erfolg war, gehört doch zu den Stücken, in welchen alle Leidenschaften aufs höchste gespannt sind, die sich zwar wie von selbst spielen, aber den Geschmack der Schauspieler und des Publikums überreizen und dadurch verderben. Dalberg und Iffland haben zu keiner Zeit Schillers hohen Genius verkannt, aber der Bühnenleiter und der einsichtige Schauspieler waren darin einig, dass Schiller nicht zum Vorteil des Theaters eine Bahn wieder eröffnet habe, die schon durch den Wind verweht zu sein schien. Schiller selbst wurde noch in Mannheim durch die Aufführung seiner Werke peinlich berührt und glaubte gelegentlich den Schauspielern anrechnen zu müssen, was er verschuldet hatte. So beschwerte er sich bei einer Probe von Kabale und Liebe über die Derbheit, mit welcher Beil den Musikus Miller auffasste. Beil schwieg. Als aber in der folgenden Scene die Schauspielerin, welche die Frau des Musikus zu geben hatte, voreilig die Bühne verliess, rief sie Beil zurück. „Ich habe Ihnen, sagte er, *nach der Vorschrift des Dichters* erst noch einen Tritt zu geben.“ Nun verstummte Schiller. Dass derselbe,

als er sich nach der grossen zwölfjährigen Pause wieder der dramatischen Dichtung zuwandte, seinen Einfluss in direkt entgegengesetzter Richtnng geltend machte, ist ja hinlänglich bekannt.

Welche Beiträge Iffland und Beil für das Repertoir des Mannheimer Theaters vor hundert Jahren lieferten, wurde schon oben erwähnt. Beck war zu der Zeit, als Dalberg den Mönch von Carmel schrieb, noch nicht mit eigenen Produktionen hervorgetreten.

Wenn somit die Mannheimer Bühne einen nicht geringen Teil ihres Repertoirs mit ihren Mitteln bestritt, so war man darum doch weit entfernt, einen besonderen Wert darauf zu legen und darüber die Leistungen auswärtiger Dichter aus den Augen zu lassen. Man darf eben nicht vergessen, dass damals ausser den Lessingschen Stücken noch kein klassisches deutsches Drama vorhanden war. Im übrigen hatten Dalberg und seine litterarischen Beiräte, der Buchhändler Schwan und der Hofrat von Klein, ihre Augen überall, und man darf wohl sagen, dass ihnen keine bedeutende Erscheinung am deutschen Theaterhimmel entgangen ist. Nicht weniger als 10 Abende waren im siebenten Theaterjahr durch Schrödersche Werke ausgefüllt, die freilich wie die Ifflandschen ihr Leben erst auf der Bühne gewinnen, während sie den Leser völlig kalt lassen. Schröder und Iffland geben dem Schauspieler die beste Gelegenheit, in charakteristischen, natürlichen, ihm völlig durchsichtigen Rollen seine Kunst zu zeigen; sie

gehen nicht über den bürgerlichen Kreis hinaus, der ihnen allein zugänglich ist, sie glänzen nicht durch grosse Gedanken und kühne Phantasie. Ihre Stücke sind mehr oder weniger nur Skizzen, die aber durch einen denkenden sorgfältigen Schauspieler volles warmes Leben erhalten. Wie geringschätzig die Kritik der Romantiker sie auch behandeln mochte, das Publikum hatte seine Herzensfreude daran und dachte wie Göthe:

Das alles macht uns heiter, macht uns froh,
Denn ungefähr geht es zu Hause so,
Und was die Bühne künstlich vorgestellt,
Erträgt man leichter in der Werkelwelt.
Die Thoren lässt man durcheinander rennen,
Weil wir sie schon genau im Bilde kennen.

Neben Schröder sind von kleineren deutschen Dichtern noch Leisewitz, Plümicke, Brezner vertreten. Lessing's Meisterwerke mit Ausnahme von Nathan fehlen natürlich nicht. Aus Lessings Nachlass wurde die Skizze „Der Schlaftrunk" ausgeführt und im Juni 1786 gegeben, doch fand die Arbeit keinen Beifall, der Schlaftrunk wirkte einschläfernd.

Von den Götheschen Jugendarbeiten war Clavigo die erste auf dem Repertoir der Mannheimer Bühne. Nach der Iphigenie erkundigte sich Dalberg schon 1779 bei Göthe, doch erhielt er eine ausweichende Antwort. Götz von Berlichingen blieb lange unbenutzt. Endlich machte sich, wie es scheint, der Regisseur Rennschüb daran, das Werk für die Bühne zu bearbeiten, und am 17. Februar

1786 wurde es zum erstenmal aufgeführt. Die Bearbeitung ist eine sehr pietätvolle und rührt jedenfalls von einer bühnenkundigen Hand her. Der Titel des im Manuskript noch vorhandenen Regieexemplars (No. 101 der Theaterbibliothek) lautet: „Götz von Berlichingen mit der eisernen Faust. Ein Trauerspiel in 5 Handlungen. Für die Bühne geordnet von Göthe 1786.“ Der letzte Zusatz ist ohne Zweifel unrichtig, denn es fehlt jeder Anhalt dafür, dass Göthe schon 1786 den Götz für die Bühne bearbeitet habe. Auch wurde die bekannte Göthesche Bühnenbearbeitung erst im Jahr 1811 für 166 Gulden vom Dichter erworben. Endlich trägt der Theaterzettel von 1786 den einfachen Titel: „Götz von Berlichingen. Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen von Göthe.“ Da sich nun aus den Ausschussprotokollen des Jahres 1786 ergiebt, dass Rennschüb wiederholt Götz von Berlichingen zur Aufführung empfohlen hat, so ist die Annahme wahrscheinlich, dass er als Regisseur auch die Bearbeitung für die Bühne auf sich genommen. Er erlebte indessen wenig Freude an dem Werk, so pompös es auch ausgestattet wurde. Man fand, dass sich Götz viel besser lesen als aufführen lasse. Nur die Tafelscene am Bamberger Hof erhielt ungeteilten Beifall. Dieselbe ist allerdings auch sehr geschickt mit dem Anfang des zweiten Aktes verbunden und in ihrer Art ein kleines Meisterstück. Im übrigen wurde diese Bühnenbearbeitung nach einigen Vorstellungen für immer beiseite gelegt.

Ist somit auch das Repertoir kein klassisches zu nennen, so stand es doch auf der Höhe jener Zeit und bot in seiner bunten Mannigfaltigkeit von den bescheidenen Werken der Pfälzer Dichter bis zu den gewaltigen Tragödien Shakespeares die rechte Schule für das Publikum und die Schauspieler. Dass auch Missgriffe nicht fehlten, dass man z. B. mit den Preisstücken der kurpfälzischen deutschen Gesellschaft im Jahre 1786 ebenso geringe Geschäfte machte wie mit den Preisstücken zum Räuberjubiläum 1882, mag als Warnung vor derartigen Experimenten beiläufig erwähnt werden. Im grossen und ganzen giebt das Repertoir des siebenten Jahres, ebenso wie die Organisation des Theaters und die Leistung im Spiel, den Beweis, was künstlerisches Zusammenwirken, was die gemeinschaftliche Hingabe von Haupt und Gliedern an die Kunst vermag.

Auf dem Schillerplatz an einer der Langseiten des Mannheimer Theaters steht in der Mitte weitausschreitend und mit erhobener Rechten Schillers ehernes Standbild; in ziemlich weitem Abstand sieht man ihm zur Rechten auf niedrigem Sockel Ifflands, zur Linken Dalbergs Statuen. Soll damit das Verhältniss der drei zur dramatischen Kunst überhaupt ausgedrückt werden, so hat der Lokalpatriotismus König Ludwigs I. von Bayern den beiden Nebenfiguren eher zu viel als zu wenig Ehre erwiesen. Wollte man aber die Stellung dieser Männer zur Mannheimer Bühne in einem geschichtlich treuen Gruppenbild wiedergeben, so gehörte Dalberg in

5*.

die Mitte auf die Höhe des Postaments. An die 4 Ecken desselben müsste man dann (in ähnlicher Stellung etwa wie beim Lutherdenkmal in Worms) seine treuen Helfer, Iffland und Schiller, Beil und Beck setzen. Reliefbilder an den vier Wänden des Postaments könnten Dalberg im Ausschuss und die hervorragendsten Schauspieler in je einer Scene aus Schillers Räubern und Kabale uud Liebe und einer dritten aus Ifflands Jägern zeigen. Damit wäre dem idealen Impuls, welchen die Mannheimer Bühne durch den jungen Schiller ohne Zweifel empfangen, Rechnung getragen und zugleich ein geschichtlich treues Denkmal des Mannheimer Theaters vor hundert Jahren gegeben.

Anhang.

Vater und Sohn vor dem Heidelberger Jubiläum.

Sohn:

Nun, Alter, halte Dich bereit,
Nach Heidelberg zu fahren!
Die Stadt trägt schon ein Feierkleid,
Wie nicht seit hundert Jahren,
Und Jung und Alt ist taumelschwer,
Man denkt, man spricht, man träumt nichts mehr
Als Jubiläumsfreuden.

Vater:

Ach, lieber Fritz, was fällt Dir ein?
Ich würd es bitter büssen;
Bedenke doch mein Zipperlein
Im Hals und an den Füssen.
Der Kopf wird mir schon heute dumpf,
Gedenk' ich an den grossen Sumpf
Bei diesem Jubiläum.

Sohn:

Ei, Vater, mach mir doch nicht bang,
Mit solcher Katerklage;
Die Sonne scheint uns wochenlang
Bei Nacht jetzt wie am Tage,
Und jeder echte Festgenoss
Illuminirt, wie's alte Schloss,
Zur Jubiläumsfeier.

Vater:

O Kind, die schönste Flamme brennt
Im Alter nur phlegmatisch,
Mir ist Dein Feuerelement
Durchaus nicht mehr sympathisch,
Ein mattes dünnes Schöppchen winkt
Dem Alten, wenn die Sonne sinkt,
Auch bei dem Jubiläum.

Sohn:

So wird der Festzug um so mehr
Dein altes Herz beglücken,
Die Ritterfräulein hoch und hehr
Und Burschen zum Entzücken,
Und all der wonnevolle Glast
Vom schönsten Rahmen eingefasst,
Dem Heidelberger Thale.

Vater:

Das Thal bleibt freilich ewig jung,
Und Poesie und Sage
Umweben's und Erinnerung
An schicksalsschwere Tage.
Drum säh ich gern des Zuges Pracht.
Doch fürcht ich, tiefer senkt die Nacht
Sich nach dem Glanz ums Auge.

Sohn:

Nun freilich, alles geht vorbei,
Doch bleibt das Bild im Innern.
Auch Du wirst an des Lebens Mai
Mit Wonne Dich erinnern.
Du siehst die Brüder hochbeglückt,
Die, mit demselben Band geschmückt,
Einst jung mit Dir gewesen.

Vater:

Jetzt, Junge, trafest Du zum Ziel:
Die einst in selgen Stunden
Sich hier vereint in Ernst und Spiel,
So frei, so ungebunden,
Die drück' ans Herz ich noch einmal! —
Fahr zu, fahr zu ins Neckarthal
Zur Jubiläumsfeier!

Gruss eines bemoosten Hauptes an Heidelberg.

Nun sei mir hochwillkommen,
Du Stadt im Neckarthal!
Du hast mir's Herz genommen,
Dich grüss' ich tausendmal.
Noch hat kein Ort so minnig
Ins Auge mir geschaut;
Ich liebe Dich herzinnig,
Du holde Frühlingsbraut.

Das war vor vierzig Jahren,
Da kam das junge Blut
Zum ersten Mal gefahren
Hierher so wohlgemuth;
Hei, wie die Becher klangen,
Die Schläger auch dabei,
Und Fluss und Berge sangen
Die ew'ge Melodei.

Hier wo ich rechte Lehre
Und rechte Lehrer fand,
Wie schlug das Herz für Ehre,
Für Freiheit, Vaterland;
Und was im Bruderkreise
Ich schwur nach altem Brauch,
Galt für die Lebensreise,
Gilt bis zum Tode auch.

Doch herrlicher erglänzte
Mir Fluss und Berg und Thal,
Als hier die Braut kredenzte
Der Liebe Goldpokal;
Als auf die Knospen sprangen
In Osterblütenpracht,
Und Nachtigallen sangen
Zu uns'rer Hochzeitsnacht.

Weisst Du, mein Kind, wir standen
Am Morgen hochbeglückt,
Dort auf dem Schloss, den Banden
Der Erde ganz entrückt!
Das war ein Frühlingshoffen,
Das Wunder uns verhiess,
Der Himmel stand uns offen
Und rings das Paradies.

Nun zieht der alte Wandrer
Vielleicht zum letzten Mal,
Ergraut und doch kein andrer,
Ins ewig junge Thal.
Noch einmal heisst's Bibamus
Beim frohen Burschenfest,
Ein letztes Gaudeamus
Im lieben alten Nest.

Wir dürfen's fröhlich singen,
Denn was wir einst gesucht,
Gott liess es uns erringen,
Die Blüte ward zur Frucht.
Ein Amt, ein Weib so prächtig,
Die Hütte auch zugleich,
Und draussen gross und mächtig
Das einige deutsche Reich.



